UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01884866 3

SDAMER BAUKUNST

VON DR. HANS KANIA

NA
1086
.P7
K3
SMC

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

POTSDAMER BAUKUNST

EINE DARSTELLUNG
IHRER GESCHICHTLICHEN ENTWICKELUNG

VON

DR. HANS KANIA

MIT 85 ABBILDUNGEN

POTSDAM
VERLAG VON MAX JAECKEL
INH. ERNST NOETZEL, HOFBUCHHÄNDLER
1915

Meiner Mutter

16. Der Alte Markt unter Friedrich dem Großen. Römisches Platzbild. Knobelsdorffs Obelisk (*a*). Alte Nicolaikirche (*b*) (1721—1724) v. Gerlach mit Portal nach Fugas Sa. Maria Maggiore (1753). Predigerhaus (*c*) nach Fugas Consulta (1752). Rathaus (*d*) von Boumann nach Palladio (1753).

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung . . . . . 9—10

I. Der Potsdamer Barockstil.

1. Begrenzung des Potsdamer Barockstils . . . . 11—14
2. Erster Abschnitt des Barockstils. Französische und holländische Einflüsse . . . . . 14—20
3. Zweiter Abschnitt des Potsdamer Barockstils. Der französisch-akademische Stil . . . . . 20—27
4. Dritter Abschnitt des Potsdamer Barockstils. Der palladianische Klassizismus Friedrichs II. . 28—35
5. Vierter Abschnitt des Potsdamer Barockstils. Karl von Gontard und seine Schule . . . . . 35—42

II. Der Potsdamer Klassizismus und die Romantik.

1. Ursprünge . . . . . 43—48
2. Frühklassizismus und Frühromantik in Potsdam 48—52
3. Hochklassizismus und Romantik Schinkels in Potsdam . . . . . 53—65
4. Spätklassizismus (Renaissancismus) und Spätromantik Friedrich Wilhelms IV. . . . . 65—76

III. Pläne, Ausbauten, Abschlüsse (von Friedrich II. bis auf Wilhelm II.) . . . . . 77—97

IV. Anhang.

1. Zeittafel . . . . . 97—102
2. Literaturnachweis . . . . . 102—103
3. Verzeichnis der Personennamen . . . . . 104—106
4. Verzeichnis der Bauten . . . . . 106—111
5. Abbildungen 112

Vorwort.

An guten Bilderwerken über Potsdam ist kein Mangel. Erst 1913 erschien das vortreffliche Werk von Zieler über Potsdams Baukunst, vornehmlich unter Friedrich dem Großen. Die vorliegende Arbeit will gelesen sein. Die Bilder sollen nur dazu dienen, die Erinnerung zu stützen.

Zum ersten Male wird hier eine selbständige zusammenhängende Darstellung des Potsdamer Baustiles innerhalb eines Zeitraumes von etwa zwei Jahrhunderten geboten. Ich fasse in ihr eine Reihe von Vorarbeiten zusammen, die bei einer etwa zehnjährigen eingehenden Beschäftigung mit dem Gegenstande erwachsen sind. Der Durcharbeitung der gesamten kunstgeschichtlichen Literatur traten Studien im Königlichen Geheimen Staatsarchiv sowie im Königlichen Hausarchiv zur Seite. Eine Reihe von Studienreisen in Deutschland und im Auslande ergänzten und vervollständigten die gewonnenen Ergebnisse. So hoffe ich in der Lage zu sein, allen Freunden der Kunst eine auf wissenschaftlich sicherer Grundlage erschöpfende und doch knappe, verständliche Einführung in die Stilgeschichte Potsdams bieten zu können. Ich verfolge damit wesentlich den praktischen Zweck, dem Liebhaber eine Handhabe zu geben für eine tiefere psychologische und geschichtliche Erfassung der Baudenkmäler unserer schönen Heimat. Mit besonderem Danke gedenke ich der reichen Anregung durch die Bücherschätze der Berliner Königlichen Bibliothek sowie des Berliner Königlichen Kunstgewerbemuseums und seiner herrlichen Ornamentstich-

sammlung. Mein Dank richtet sich ferner an das Provinzial-Denkmalarchiv zu Berlin, an das Königliche Geheime Staatsarchiv, Berlin, sowie an das Königliche Hausarchiv zu Charlottenburg, und das Schinkel-Beuth-Museum daselbst.

Auch der Potsdamer städtischen Museumsverwaltung bin ich für freundliches Entgegenkommen in der Unterstützung meiner Bestrebungen sehr verpflichtet. Herrn Hans Klepp danke ich für seine stets bereite Beihilfe. Endlich gebührt aufrichtiger Dank der Königl. Meßbildanstalt zu Berlin, insbesondere Herrn Regierungsrat v. Lüpke, für die Genehmigung der Wiedergabe ihrer vorbildlichen Aufnahmen. So möge denn das Buch hinausgehen, um neue Freunde für die Schönheit Potsdams zu werben, alte in ihrer Liebe zu der schönen Havelstadt zu befestigen. Ein vertieftes Verständnis für die Schönheit einer engeren Heimat wird immer die starke Grundlage für eine wahrhaft echte und tiefe Liebe zu unserem großen deutschen Vaterlande sein und bleiben!

Berlin und Potsdam, im Kriegsjahre 1915.

Dr. Hans Kania.

Einleitung.

Die Bauten in und um Potsdam bieten der kunstgeschichtlichen Betrachtung reichen Stoff. Sie verdanken ihre Entstehung der Kunstliebe der Hohenzollern. Allen preußischen Herrschern war ein lebhaftes Interesse für die königliche Kunst der Architektur eigen, mehrere haben sich als Kunstliebhaber auf diesem Gebiete betätigt. Die Ergebnisse dieser Tätigkeit liegen uns in Potsdam und seiner Umgebung vor Augen. Es ist alles Geschaffene im wesentlichen Fürstenkunst. Darin liegt zunächst eine gewisse Schwäche, denn es scheint den Schöpfungen an Bodenständigkeit zu fehlen. Und sicherlich, so mit der Heimat verwachsen, wie die deutsche Kunst des Mittelalters ist die Potsdams nicht. Immerhin gelang es den Künstlern, die Anregungen, die von außen her kamen, geistvoll umzugestalten, ja, Eigenes und Neues zu schaffen, so daß sich ein eigentlich Potsdamer Stil zu gewissen Zeiten ausbilden konnte. Es ist keineswegs bloß eine äußerliche Nachahmung und Anempfindung in der Havelstadt zu finden, überall zeigt sich dank der Bedeutung der ausübenden Künstler selbständige Weiterentwickelung. Dazu kommt noch, daß die Bauwerke vielfach Äußerungen künstlerisch veranlagter Herrscherpersönlichkeiten sind. Ihre Empfindungen haben sie darin zum Ausdruck bringen wollen, nur das ihnen gemäße nahmen sie aus der allgemeinen Kunstströmung auf. So lebt in allen Denkmälern auch ein Stück von der Seele der Schöpfer und vor allem natürlich ein Stück von der Seele der Künstler mit. Das ist psychologisch in hohem Maße interessant. Wenn wir diesen Anzeichen aufmerksam nachgehen, so können wir ein Stück Vergangenheit, nicht nur das, ein Stück Kunstentwickelung nach- und miterleben. Die preußischen Fürsten aber stellen ferner den Zu-

sammenhang mit den allgemeinen europäischen Kunstströmungen her.

Mit aufmerksamem Blicke verfolgten sie die Bewegungen, die sich auf künstlerischem Gebiete vollzogen. Durch ihre vielfachen Verbindungen mit deutschen Fürstenhöfen wie mit dem Auslande, trat alles irgendwie Bemerkenswerte schnell in ihren Gesichtskreis. So leicht konnte ihnen keine bedeutende Künstlerpersönlichkeit oder künstlerische Tat verborgen bleiben, vor allem nicht im Zeitalter des Absolutismus, wo sich alle bedeutenden Kräfte eines Landes um den Thron des Herrschers sammelten. Auch wer von den Fürsten nicht eigentlich künstlerisch veranlagt war, erfüllte doch nach guter Überlieferung des Hauses seine Herrscherpflicht als oberster Bauherr, oder wollte wenigstens die neueste Richtung, die in der vornehmen Welt Anklang fand, auch an seinem Hofe vertreten wissen. So strömt denn durch die brandenburgisch-preußischen Herrscher eine Fülle von Einflüssen ein, die dem jeweiligen Stand der europäischen Kunst entsprechen. Sie spiegeln in ihrer Verwirklichung den großen Gang der Kunstentwickelung Europas wieder und ordnen sich den einzelnen Stilepochen ein.

I. Der Potsdamer Barockstil.

1. Begrenzung des Potsdamer Barockstils.

Das Barock ist eigentlich ein römischer Stil. Seine Entwickelung aus der Hochrenaissance hat Wölfflin nachgewiesen. Bis auf die Zeiten Fugas und Juvaras, also bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat er in der italienischen Hauptstadt und im Norden wie im Süden Italiens seine Herrschaft geübt.

In Frankreich fand er seit Ludwig XIII. seine Stätte, aber daneben wirkte der Geist der Hochrenaissance fort. Hier hatte die Regelrichtigkeit einen Halt an der Königlichen Akademie für Architektur. Lebrun war der Vertreter einer mehr barocken Richtung und eines stark dekorativen Stils. Von 1660—1682 ist sein Einfluß wirksam. Neben ihm war der Akademiedirektor François Blondel der Ältere (1618 bis 1686) von Bedeutung, er verkörpert die echt französische, verstandesmäßig klare, regelrichtige Art: „la raison". Genialer als dieser bildete Claude Perrault, der Übersetzer des Vitruv, der Schöpfer der Louvrekolonnade, eine klassizistische Gattung für sich. Jules Hardouin-Mansart (1690—1708 tätig) vereint barocke Motive mit solchen der Hochrenaissance. Sein Invalidendom, die Gartenfassade von Versailles, die Schloßkapelle daselbst, zeigen ein starkes Streben nach klassisch-harmonischer Wirkung und die Anwendung der Säule in glücklicher, der Hochrenaissance entsprechender Weise. Die Außenarchitektur des Doms wie der Kapelle dürfte dem Barock zuzuweisen sein, die Gestaltung des Innenraums wirkt klassisch bis zur Kühle. Die französische Kunst zeigt also neben starker Neigung zum Klassizismus doch nachdrückliche Züge des Barock, auch sie kann sich somit der Zeitströmung nicht entziehen.

Der englischen Baukunst von 1600—1750 hat man die barocken Züge abgesprochen. Die Engländer selber sprechen nicht vom englischen Barock, sondern von englischer Spätrenaissance. Nicht mit Unrecht. Viel stärker als in Frankreich ist hier der Klassizismus der Hochrenaissance zur Geltung gekommen. Inigo Jones und Christopher Wren sind von ihm beeinflußt. Bramante, Bernini und Ammanati haben Vorbilder abgegeben. Immerhin sind bei Wren gewisse Neigungen zum Barock festzustellen. Da ist vor allem die Gartenseite des Schlosses Hampton Court, da sind die malerischen Umrisse seiner Kirchen und die beiden nicht eigentlich klassisch wirkenden Kuppeltürme des Greenwicher Hospitals. Wrens Schüler Hawskmoor ist dem Meister auf diesen Wegen gefolgt. Der Architekt der Zeit Königin Annas war Vanbrugh. Seine Schloßbauten, Schloß Blenheim bei Woodstock für den Herzog von Marlborough, Castle Howard bei York tragen unverkennbar trotz einzelner Regelrichtigkeiten einen barocken Charakter. Seit dem Tode Vanbrughs (1726) und Hawksmoors trat dann wieder eine stärkere klassizistische Richtung hervor, ließ doch schon 1728 Robert Morris sein Werk: „Defense of ancient architecture" erscheinen. Das Barock ist also in England nur Episode geblieben und selbst da, wo wir barocke Eindrücke empfangen, waren die Künstler darauf aus, klassisch zu wirken.

Auch in Holland herrschte eine Spätrenaissance mit barocker Wirkung nur bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, dann setzte mit Campen (Rathaus zu Amsterdam) und J. Vingboons (Trippenhuis, Amsterdam) der klassizistische Stil ein, der an den Renaissancebauten Andrea Palladios orientiert war.

Süddeutschland entwickelte unter vornehmlich italienischen, dann auch französischen Barockeinflüssen einen eigenen Barockstil; gewisse klassizistische Details weisen nur Fischer von Erlachs Wiener Bauten auf.

Norddeutschland, vor allem Preußen, unterlag der Einwirkung Nordwest-Europas. Daher sind in Potsdam genau wie in den westlichen Nachbarstaaten im allgemeinen Rahmen der Barockentwickelung klassizistische Details stark vertreten. Unter dem großen Friedrich Wilhelm wie unter Friedrich I. und Friedrich Wilhelm I. wirken Schüler Fr. Mansarts. Er ist der Hauptvertreter einer spezifisch französischen Barockrichtung. Somit wäre die Epoche vor Friedrich II. wesentlich

als barock bestimmt. Unter dem dritten König wird zwar durch persönliche Liebhaberei des Herrschers sogar eine starke Anleihe bei der italienischen Hochrenaissance gemacht. Immerhin, die allgemeinen Züge sind auch hier die des Barockstils. Die Bevorzugung des Kraftvoll-Wirksamen in der Raumbildung wie im Schmuckwerk, die Betonung der malerischen Augenwirkung, sie sind das beherrschende Moment in der ganzen Epoche von den Tagen des Großen Kurfürsten bis zum Tode des Großen Königs.

Dazu kommt seit 1740 die Parallelströmung des ursprünglich französischen Rokoko.

Es ist in Deutschland eine Begleiterscheinung des Barocks. Soweit es Innenarchitektur ist, zeigt es in Potsdam ganz eigenartige deutsche Züge, die es sehr wesentlich von dem französischen Rokoko unterscheiden. Besonders das dekorative Gebiet wird von den Deutschen in stark charakteristischer, z. T. überladener und naturalistischer Weise erweitert. Die eigentlich architektonische Raumbildung zeigt sich hier in hoher Vollendung. Eine Wirkung auf die Außenarchitektur hat das Rokoko nur in seltenen Fällen gehabt, aber ganz fehlen sie auch in Potsdam nicht. Als Begleiterscheinung des Barocks tritt das Rokoko in Deutschland bis in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts auf; auch Friedrich der Große läßt es noch beim Bau der Neuen Kammern 1774 durch Gontard anwenden. Damals war es in Frankreich längst von dem klassizistischen Stile überwunden, schon 1750 war seine Macht gebrochen.

Am 2. Mai 1757 bereits überreichte Soufflot dem Könige Ludwig XV. den folgerichtig klassischen Entwurf zur Kirche der heiligen Genovefa, dem späteren Panthéon. Das System dieser Kirche wandte Gontard in seiner Weise auf die Türme des Gendarmenmarktes zu Berlin an. An ihnen können wir erkennen, daß der Meister trotz aller klassischen Details doch noch dem Barock angehört. Nur im Barockstil war es möglich, das Innere eines Gebäudes zugunsten seiner malerischen Außenwirkung so zu vernachlässigen, wie es hier geschah. Die beiden „Dome", wie man sie nannte, haben gar keinen Zweck als Raumgebilde, ihr Inneres ist nach allen Richtungen für Wohnungen verbaut. Sie sollen nur den Platz schmücken; es sind reine Kulissen, die nur der schönen Wirkung wegen da sind. Hinter ihnen stehen die kleinen,

unscheinbaren Kirchengebäude. Außen sehen wir zwar das System des Pariser Panthéon ziemlich genau befolgt. Messen wir es aber an der gleichschwebenden Harmonie von Soufflots Werk, so finden wir alle Verhältnisse kraftvoll in die Höhe gesteigert. Aus der Tempelform des Kuppelbaues ist ein gewaltig steigender Turm geworden. Nicht Harmonie ist das Ziel des Barock, sein Wahlspruch lautet: „Schönheit ist Kraft." Das tritt nirgends so deutlich hervor, wie bei den Gendarmentürmen. Nicht ohne Berechtigung dürfen wir daher die Epoche des Barockstils bis zum Jahre 1786 ausdehnen. Somit steht Potsdams Baukunst vom Großen Kurfürsten bis zum Großen König im Zeichen des Barockstils. Etwa ein Jahrhundert lang (von 1682—1786) hat er die Herrschaft behauptet.

2. Erster Abschnitt des Barockstils.

(Kurfürst Friedrich Wilhelm, König Friedrich I., König Friedrich Wilhelm I.)

1682—1740.

Französische und holländische Einflüsse.

In dem Potsdamer Barock läßt sich zunächst ein erster Zeitabschnitt von 1682—1740 feststellen und in ihm eine französische und holländische Strömung verfolgen, die sich gelegentlich kreuzen, für gewöhnlich nebeneinander hergehen. Der Grundriß des Stadtschlosses, das unter Friedrich dem Großen unter Erhöhung der Seitenflügel umgebaut wurde, rührt von Philipp de Chieze her. Unzweifelhaft geht seine Schloßanlage mit dem Hauptgebäude, den Flügeln, dem Hofabschluß nach der Stadt zu auf französische Schloßanlagen zurück. Die Schule Mansarts ist hier deutlich zu spüren. Aber noch eine zweite Richtung findet sich im Gesamtaufbau des Schlosses, die holländische Kunst. Der Mittelbau zeigte nach alten Bildern einen großen Aufsatzturm, dem an beiden Enden des Gebäudes kleinere Seitentürme die Wage hielten. Dieser Mittelturm erinnert lebhaft an das Huis ten Bosch beim Haag. Schon 1645 erschien darüber eine Kupferstichveröffentlichung. Auch direkte Einflüsse sind anzunehmen. Ließ sich doch die Schwiegermutter Friedrich Wilhelms, die Gemahlin des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien,

eine geborene Gräfin Solms, jenes Schlößchen als Witwensitz erbauen. Noch heute hängt eine alte Abbildung davon im Stadtschloß. Auch die reiche Ausstattung des Mittelsaales als Ruhmeshalle kann an den Oraniensaal des Huis ten Bosch erinnern, der die Siege Friedrich Heinrichs verherrlicht. Allerdings war der Saal in Potsdam durch seine Decke von dem Aufsatzturm getrennt, während man im Haag in die Kuppel hineinsehen kann. Auch der Gesamtanblick des Äußeren, wie ihn uns alte Bilder zeigen, erinnert mehr an holländische Landhäuser, als an französische Schlösser.

Die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit neben Schlüter am Hofe des Großen Kurfürsten war zweifellos Johann Arnold Nering († 1695). Wahrscheinlich kannte er Holland, England, Frankreich und Italien aus eigener Anschauung. Aus italienischer Kunst heraus erwuchs ihm die Ausführung des Flügels an der Wasserseite des Berliner Schlosses. Jacob Campens gewaltiger Rathaussaal zu Amsterdam lieh Motive für den eigenartigen Alabastersaal der Berliner Residenz. Aber auch die akademische Richtung Blondels des Älteren in Paris war ihm nicht fremd, das zeigt die Orangerie, der jetzige Marstall in Potsdam. Der Triglyphenfries, die Kämpferbogenfenster, der Dachumriß deuten auf Frankreich. Nach Nerings Tode arbeitete Schlüter im Potsdamer Stadtschloß und stellte die prunkvoll großartige Deckengestaltung des Hauptsaales (Abb. 1) her, echt deutsches Barock. Unter dem ersten König verschwand auch der Aufsatzturm, an die Stelle der früheren steilen traten echte Mansartdächer, so daß dem ganzen ein mehr französisches Aussehen verliehen wurde. Das Marktportal (Abb. 2) war das Meisterwerk de Bodts, eine einzigartige Erscheinung unter den Schloßtoren Europas. Die Klassizität des Details ist französische Schule, auch an einem anderen Werke de Bodts, dem Japanischen Palais in Dresden, verleugnet sich die französische Herkunft von Blondel nicht.

Das Stadtschloß der zweiten Residenz Preußens zeigt seinem Grundrisse nach die Anlage des französischen Adelshotels im Sinne Mansarts: Hauptgebäude nach der Gartenseite (sogenanntes corps de logis), Nebengebäude schließen sich im rechten Winkel an; nach der Stadtseite zu werden ihre Ecken durch eine Mauer mit Tor oder durch ein reichgeschmücktes Portal geschlossen. Schon der Entwurf zum Palais de Luxembourg in Paris (1611 v. S. de Brosse) zeigt

einen solchen Eingang. Nach England wurde diese Art des Schloßbaus im 17. Jahrhundert verpflanzt. Das berühmteste Beispiel für einen Hofabschluß ist (1710) der „gateway" des Queenskollege in Oxford, klassizistisch als Tempelhalle mit Kuppelwölbung gedacht. Schöpfer ist Nicholas Hawksmoor (1667–1735), ein Kunstgenosse des großen Vanbrugh (Blenheim und Howard Castle). Beide hat de Bodt ohne Zweifel gekannt. Ein Phantasieprospekt von J. B. Broebes, Lehrer an der Berliner Kunstschule, zeigt einen ähnlichen Gedanken für eine Hofanlage, wie er in Oxford verwirklicht ist. Auf seiner Zeichnung ist dem schon vorhandenen Potsdamer Schloßhofe ein zweiter Hof vorgelagert, der durch ein säulengetragenes Eingangstor geziert wird. Durchaus selbständig und eigenartig ist die Schöpfung de Bodts. Das Zwingerportal, die wichtigste deutsche Ausprägung des „gateway"- Typs (nach 1711), und das Tor am Queenskollege (1710) sind späteren Datums; sein Werk ist eins der ersten und bedeutendsten außerhalb Frankreichs. Auf einem quadratischen rustiken Unterbau erheben sich vier mächtige pilastergeschmückte Pfeiler. Auf ihnen stehen wuchtige Trophäen; die zierliche Kuppel mit der Statue der Fortuna scheint dazwischen zu schweben. Die Tragbalken dieser Kuppel werden von Säulen gestützt, die neben den Pfeilern fast zurücktreten. Palladio hätte nie so gebaut, aber wir haben hier etwas recht eigentlich Bodtsches vor uns. Fein und der Schule entsprechend sind die Details des Obergeschosses, barock und überraschend ist die dazwischen gespannte Wölbung. Man vergleiche den Zwingereingang: die Einzelheiten sind in ihrer Mannigfaltigkeit unübertrefflich und fügen sich harmonisch zum Ganzen. Die Einfachheit an unserem Portal ist in gleicher Weise wirkungsvoll.

1. Marmorsaal. Stadtschloß. Schlüter.

2. Fortunaportal. de Bodt.

In Potsdam ist damit ein Jahrzehnt vor Dresden etwas durchaus Eigenes geschaffen worden, wie wir es in Deutschland nicht wiederfinden.

Mit dem Mansartdach und dem zurückhaltenden Schmuckwerk der Fassaden Mansartscher Richtung wurden in der Stadt beim Bürgerhausbau selbständige Wirkungen erzielt. Alle vornehmen Bürgerwohnungen zeigen unter Friedrich Wilhelm I. diese Form, besonders am Stadtkanal finden sich zum Teil in Umbauten versteckt bemerkenswerte Beispiele. Philipp Gerlachs große Stadtschule (Abb. 3) beweist, bis zu welcher Eigenart die übernommenen Anregungen in musterhafter Verarbeitung gesteigert werden konnten. Die einfacheren Gebäude zeigen alle das eigentliche Potsdamer Gepräge, es sind zweistöckige Fünffenster-, in wenigen Fällen Siebenfensterhäuser mit dem herausgebauten Giebelzimmer in der Mitte des Daches. Holländische Einflüsse treten seit 1732, seit dem Eintritt Boumanns in preußische Dienste zutage. Im Kommandantenhaus, dem jetzigen Amtsgericht (Abb. 4) in der Lindenstraße, kreuzen sich Mansarts Einwirkungen mit dem neuen Ziegelbau in eigenartig reizvoller Weise. Das holländische Viertel für die Kolonisten, die kleine Gloriette im Bassin mit ihrer chinesisch-niederländischen Dachkonstruktion zeigen den engen Anschluß an das Lieblingsland des Soldatenkönigs. Auf Holland deuten auch die Kirchtürme und die Innenräume der Kirchen. Gerlachs Garnisonkirche mit ihrem typischen Querhause wie Gayettes Heiligegeistkirche, die auch als solches mit der Kanzel an der Langseite angelegt war, weisen auf die Beschäftigung mit der Kirchenbautheorie hin. Holland war darin schlechtweg vorbildlich. Der Mathematikprofessor Leonhard Sturm in Frankfurt a. O. hatte die Grundbedingungen im Anschluß an Professor Goldmann in Leyden abgeleitet. Goldmann vertrat im Turmbau eine strengere klassizistische Richtung als etwa der geniale Hendryk

3. Stadtschule. Gerlach.

4. Ehemaliges Kommandantenhaus.

de Keyzer, sein Vorgänger. Diese Richtung ist dem Garnisonturm (1735) wohl anzumerken (Abb. 5). Eine mehr barocke Form dagegen trägt de Grahls Heiliggeistturm zur Schau (Abb. 6). Die Stadttore mit der Akzisemauer bezeichnen die Stadterweiterung Friedrich Wilhelms I. von 1733. Das einzig noch stehende aus dieser Zeit, das Jägertor, verrät in den toskanischen Pilasterbündeln an den Pfeilern leise französisch-akademische Züge, ist aber sonst Potsdamer Barock. Innerhalb dieser Mauer war die neue Stadt von Friedrich Wilhelm als Soldatenlager geschaffen und bis auf einige Teile des holländischen Quartiers vollkommen ausgebaut.

5. Garnisonkirche. Gerlach.

Es muß schließlich noch ein Wort über das Verhältnis der drei ersten in Potsdam ansässigen Herrscher zu der Havellandschaft um Potsdam gesagt werden. Seit den Tagen des Großen Kurfürsten ist Potsdam Lieblingsaufenthalt der Hohenzollern. Die mannigfachen Reize der Natur haben stets lebhaft die für alles Schöne empfängliche Seele der preußischen Herrscher berührt. Keiner von ihnen hat der freien und feinen Eigenart dieser Wasser-, Wald- und Hügellandschaft empfindungslos gegenüber gestanden, jeder sich in dieser Umgebung, auch wenn er in kein aktives Verhältnis zu ihr trat, herzlich wohl gefühlt. Hier war die Heimat, die schöne Heimat unserer Fürsten und die kindliche Naivität des kleinen Prinzen Friedrich, des nachmaligen ersten Königs, fand in einem Übungssatze, den er selbst zu bilden hatte, das treffende Wort: „Mein Herr Vater hat Potsdam sehr lieb. Es ist auch ein lustiger Ort. Ich bin gerne da und mein Bruder auch.“ Dieser „Herr Vater“ war der Große Kurfürst, der Erbauer des Potsdamer Stadtschlosses. Er hatte bei seinem Aufenthalt in Holland wohl seine Vorliebe für die weite Flächennatur jenes Landes gewonnen und fand sie hier in Potsdam wieder. So berührte sich sein Empfinden mit dem seiner Gattin Luise Henriette. Diese hatte ja in weiter, wasserdurchschnittener Ebene ihren Lieblingssitz Oranienburg. Auf dem Stadtschlosse zu Potsdam befand sich ein Aufsatzturm über dem großen Mittelsaale, eine Art Belvedere. Von ihm aus genoß man einen Blick auf

das gesamte umliegende Gebiet, wie er schöner kaum sich bietet: die ganze hügelumsäumte Havellandschaft mit ihren breiten Wasserflächen. So brachte sich Friedrich Wilhelm ein großes, schönes Naturbild nach holländischem Muster nahe. Derartige Türme sind in jenem Lande nichts Ungewöhnliches; auch das Haus im Busch beim Haag, der Witwensitz der Schwiegermutter des Kurfürsten, wies ihn auf. Nur aus diesen Gründen ist der seltsame Aufbau an dem mittleren Schloßteil erklärlich; denn zu dem echt französischen Grundgedanken Chiezes für das gesamte Gebäude steht er in einem gewissen Widerspruch. Noch ein anderer Punkt in der Landschaft Potsdam gibt uns einen Anhalt für das Naturempfinden des Fürsten: der Garten des kleinen, jetzt verschwundenen Lustschlosses zu Bornim. Um das bescheidene Landhaus von der Hand Chiezes mit dem holländischen Frontgiebel erstreckte sich ein mäßig großer Obstgarten. Seine Ausdehnung ist gegenwärtig noch deutlich erkennbar. Seine Lage in der Ebene, umschlossen von zwei Hügeln, ruft ein Gefühl von ländlicher Freiheit und Traulichkeit wach. Das muß auch das Herz des Herrschers bewegt haben, wenn er hier, fern vom Treiben der großen Welt, ja, selbst dem der kleinen Stadt, seiner Liebhaberei für Obst-, Gemüse- und Weinbau, sowie für die Fischzucht huldigen konnte. Nicht allzu ferne winkten die Wasserflächen der Havel und bildeten die leuchtende Grenze dieser stillen Schönheit des Landes. Auch Schloß Kaputh, das Chieze auf ein Geheiß Friedrich Wilhelms im französischen Landhausstil schuf, erweist noch heute ein feines Verständnis für die Ausnutzung des Fernblickes auf den breiten, seenartigen Lauf des Flusses. Wenn wir den Worten des Prinzen Moritz von Oranien Glauben schenken dürfen, so war es die Absicht des Kurfürsten, die ganze Insel Potsdam in eine geschmückte Landschaft, in ein Paradies zu verwandeln. Der Sohn des Herrschers, König Friedrich I., hat die Empfindungen des Vaters geteilt, das beweist jenes kindliche Wort, aber auch sein häufiger Aufenthalt in Bornim, auf dessen Dach nunmehr die

6. Heiliggeistkirche. de Grahl.

goldene Königskrone glänzte. Friedrich Wilhelm I., mehr nüchtern und praktisch veranlagt, hatte doch als Liebhaber der Jagd seine Freude an den schönen Forsten um Potsdam; seit dem Beginn seiner Regierung weilte er oft und gern in der großen Pirschheide, im kleinen, bescheidenen holländischen Jagdhaus Stern (1731/32), das ihm seine Entstehung verdankt. Ländliche Stille genoß er in seinem Küchengarten Marly, in der Nähe jenes Hügels, der die schönste Aussicht auf die Umgegend gewährte.

3. Zweiter Abschnitt des Potsdamer Barockstils.

König Friedrich und Knobelsdorff.

1740—1753.

Der französisch-akademische Stil.

König Friedrich der Große hat die Stadtmauer nur am Berliner Tor ein wenig weiter hinausgeschoben, im übrigen die Grundform der Stadtanlage seines Vaters unberührt gelassen. Er ging daran, die Straßenfronten künstlerisch umzugestalten, seine ganze Bautätigkeit ist im wesentlichen ein Umbau großen Stils nach künstlerischen, insbesondere malerischen Gesichtspunkten.

Eine richtige Beurteilung des Königs ist nur möglich, wenn wir uns in seine Seele hineinversetzen. Er gestaltete zunächst seine nächste Umgebung vom Standpunkte des Künstlers aus. So weit es sich dabei um Raumbildung handelt, verfuhr er also rein architektonisch. Seine Wohnung im Stadtschlosse ist namentlich im Ostflügel ein System von Räumen zum Zwecke des schönen Wohnens. Der eigenhändige Entwurf zu Sanssouci zeigt, daß Friedrich zwar kein guter Zeichner war, aber doch architektonisch denken konnte. Er ging nicht, wie man ihm vielfach vorgeworfen hat, nur von der Fassade aus, im Gegenteil, die Grundrißgestaltung und die Wohnlichkeit war ihm hier die Hauptsache. Bei der Anlage des Neuen Palais bestimmte sogar sein Wunsch nach einer bequemen einstöckigen Wohnung die äußere Gestaltung des Baus. Die Räume des Königs liegen in dem kleinen, nach Süden angebauten sogenannten Trianonflügel, dem der Symmetrie halber auch nach Norden zu ein Gegenstück geschaffen wurde. Die Innenarchitektur entsprach

seiner Veranlagung für feinste, ja raffinierte Stimmungen. Statt des damals üblichen Goldes wandte er das Silber an, und in Blau und Silber wußte er wie mit Rot und Gold wundervolle Wirkungen zu erzielen. Eine ganze Schule von Kunstgewerblern bildete sich heran, unter ihnen Künstler ersten Ranges wie Nahl, Johann Michael Hoppenhaupt, dessen Sohn Johann Christian Hoppenhaupt, Melchior Kambly. Auch eine Wandlung im Stil läßt sich bemerken. Die Formen des Rokoko im Neuen Palais und den Neuen Kammern sind schwerer, stärker, reicher als die in Sanssouci und im Stadtschloß. In der ersten Zeit seiner Regierung liebte Friedrich, trotz der Begünstigung reichen barocken Schmuckwerks in der Außenarchitektur, einen harmonischen Klassizismus; nur gelegentlich hat er aus besonderen Gründen wie an der Gartenseite seines Weinbergschlosses ein charakteristisches deutsches Barock angewandt. Die Stadt selbst aber faßte er als weitere Umgebung seines Schlosses in einen künstlerischen Rahmen, soweit es seinen Interessen diente. Dabei verfolgte er den Zweck der Repräsentation. Er selbst wünschte für sein Auge einen prächtigen Anblick der Straßenfronten, auch der Fremde sollte die stattlichen Außenseiten der Häuser bewundern. Das Wohnen der Bürger kam erst in zweiter Linie. So wird die Stadt lediglich Widerspiel seiner künstlerischen Geschmacksrichtungen und konzentrisch auf seine Künstlerseele hin angelegt. Immerhin erhielten die Hauseigentümer erhebliche Zuschüsse, die Vorderhäuser zum Teil auch als Geschenk. Nur mußten sie sich dann den Wünschen des Herrschers fügen. So konnte Friedrich, wie kaum ein anderer Fürst, seinem Schönheitssinn auch im Stadtbilde Rechnung tragen. Selbstverständlich hatte die Art der Stadtgestaltung ihre großen Nachteile; das Verfahren des Königs, der hierin ganz ein Kind der Barockzeit war, beförderte auf diesem Gebiete den Kulissenbau zum Zwecke einer nur schönen Wirkung. Erst in späterer Zeit findet sich eine größere Rücksicht auf die Bedürfnisse bürgerlichen Wohnens. — Schon ganz im allgemeinen steht die Potsdamer Stadtarchitektur als Urkunde der Wirksamkeit eines künstlerisch veranlagten Fürsten einzig da.

Die zweite Epoche der Potsdamer Baukunst im Zeitalter des Barockstils wird durch den Namen „Knobelsdorff“ gekennzeichnet. Dieser bedeutende Mann war in Italien und

Frankreich für seine Aufgaben vorgebildet worden, er war der Neigung nach Klassizist. Aber er kommt nicht mehr von dem Blondelschen akademischen Stil her, seine Vorbilder sind nach dem Zeugnisse des Königs Jules Hardouin-Mansart und Claude Perrault: Louvrekolonnade und Gartenseite von Versailles erschienen ihm unübertrefflich. Ein Wunder der Zeit war sein Werk, das durch die Reinheit seiner Einzelformen, die Tempelfront, die beziehungsreichen klassischen Bildwerke ausgezeichnete Opernhaus in Berlin. Es schien würdig neben Claude Perraults Louvre zu treten. Bei genauer Betrachtung staunt man über die unnachahmliche Reinheit und Schönheit der Profile. Selbständiger Schöpfer ist Knobelsdorff durchaus, das zeigen seine Potsdamer Bauten. Merkwürdig ist hier seine Verwendung des Motivs der gekuppelten Säulen. Diese der römischen Kunst entlehnte Anordnung schien dem Könige Pracht und Gefälligkeit zu vereinen. Auch Perrault läßt an seiner weltberühmten Louvrehalle die Säule paarweis auftreten und von diesem Vorbilde fühlte sich der deutsche Meister angeregt.

So kann man dies Motiv seines Klassizismus etwa siebenmal nachweisen. Der König sagt von dem Freunde: Er zog in der Außenarchitektur die Italiener vor. Somit war Knobelsdorff vom Geiste der auf römischen Vorbildern ruhenden Hochrenaissance, die ja auch in Frankreich wirkte, berührt. Daher nehmen denn die Tempelhallen der Stadtschloßflügel, die Säulen vor der Front an der Lustgartenrampe, die Kolonnade im Hof von Sanssouci reine klassische Formen an. Immerhin hat auch dieser Klassizist dem barocken Zeitgeist seinen Tribut gezollt. Im Berliner Opernhause beweist das der von Karyatiden getragene Apollosaal.

Am Potsdamer Stadtschloß haben wir als barocke Motive: Die elliptische Treppenanlage des Vestibüls, die Atlanten der Eingangstür, die perspektivischen Gewände der Fenster am Mittelbau, die Säulengitter des Lustgartens, die nur eine Balustrade tragen. Dazu treten in Sanssouci die zu vieren gekuppelten Säulen des Haupteingangs und die Muschelgrotte. Die Ellipse, die ein größeres Raumverhältnis vortäuscht, und im Barock sehr beliebt war, beherrscht ferner die Hofkolonnade hinter Sanssouci und den Speisesaal, sie bildet den Grundriß für die französische Kirche. Die Vorliebe für klassizistische Motive führte den König und den Künstler

zusammen. Bei Friedrich sehen wir, um eins herauszugreifen, eine starke Bewunderung für das römische Pantheon. Genau nachgeahmt hat er es aber nie, er benutzte es nur als Motiv in vielfach veränderter Form, und zwar sah er es in der Weise, wie das schon vor ihm der Renaissancetheoretiker Sebastiano Serlio oder auch Baumeister wie Bernini (S Maria in Ariccia) getan hatten. Es genügte im Innern im wesentlichen eine Kuppelwölbung mit Oberlicht, die durch klassisch geordnete Säulen gestützt wurde. Die zweigeschossige Anordnung des alten Pantheon wurde auf ein Geschoß zurückgeführt, und diesem Fenster eingeordnet. So erscheint zunächst auf elliptischer Grundlage der Speisesaal von Sanssouci, der, wie der König selbst sagt, das Pantheon nachahmt. An Stelle des kreisrunden Grundrisses ist hier die Ellipse getreten, die auch Serlio schon auf die Tempelform angewandt hatte.

Dieselbe Grundform im Sinne Serlios, nur ohne jeden Schmuck und das Oberlicht, besitzt die Französische Kirche in Potsdam, die sich im Äußeren dem römischen Gebäude nähert. Erst im Anfang des 19. Jahrhunderts erhielt sie das Kreuz, bis dahin hielt man also an der antiken Tempelform fest. Legeay entwarf ganz im Einklang mit Serlios Theorien die katholische St. Hedwigskirche in Berlin mit einer Aufsatzlaterne und einem Glockenturm, der später Beichtkapelle wurde. Oberlicht, Seitenfenster, gekuppelte Wandsäulen und kreisrunder Grundriß gaben diesem Werke die Eigenart. Trotzdem ist die klassizistische Note und die Anlehnung an Rom unverkennbar. Der Antikentempel im Park um das Neue Palais gibt den Ausklang des königlichen Lieblingsmotivs. Die kreisförmige Grundgestalt, die fensterlose Rundwand, das einfallende Licht im Zenith zeigen strengere Züge, nur die schmucklosen Wände und die Außenform scheiden den Bau von dem römischen Urbild.

An zwei Stellen geht die Wirksamkeit Knobelsdorffs mit der Friedrichs Hand in Hand: in Sanssouci (1745—1747) und beim Stadtschloß (1744—1751).

Sanssouci ist im Innern rein rokokomäßig gehalten. König und Architekt, der sich im Rokoko schon in der goldenen Galerie Charlottenburgs versucht hatte, arbeiteten zusammen. Auf Knobelsdorff sind in der Gesamterscheinung des Baues der säulengetragene Mittelsaal, der Parolesaal, die klassizistischen Pilaster der Nordseite, die Säulenhalle (Abb. 7) dortselbst

zurückzuführen. Auf den Einfluß des Königs weisen der gesamte Grundriß, vor allem die runden Ecksäle (Comme à Rheinsberg schreibt Friedrich im ursprünglichen Entwurf), die eigenartigen Hermenpilaster (Abb. 8) der Südseite, die Vermeidung des Sockelgeschosses hin. Barock ist die Gartenseite, aber auch der klassizistischen Nordfassade fehlt in reichem Schmuckwerk ein barocker Schimmer nicht. Die intime und bequeme Anlage ist im wesentlichen den Wünschen des Königs zu verdanken, durch das Verwachsensein mit dem Boden unterscheidet sich Sanssouci glücklich und eigenartig von ähnlichen Schlössern wie z. B. von den späteren Bauten der Solitude (Stuttgart) und Monrepos (Ludwigsburg). Die beiden echten Rokokofassaden der Neuen Kammern und der Bildergalerie verdanken wir den persönlichen Wünschen Friedrichs. Das typische Rokokopalais im Innern und Äußern stellen die ersteren dar. Einen klassischen Saal, von mächtiger Wirkung durch die gewölbte Flachdecke, die korinthischen Säulen, die antiken Reliefs, enthält das zweite Gebäude in seiner ganzen Länge. Hier waren die italienischen und niederländischen Meister vereint, denen der König seit 1755 huldigte.

7. Sanssouci. Kolonnade. Knobelsdorff.

Sieben Jahre (1744—1751) dauerte der Umbau des Stadtschlosses (Abb. 9). Es war das Siegesmonument für den Dresdner Frieden, die Wappen Brandenburgs und Preußens an der Stirnseite hatten das Abzeichen der neuen Provinz Schlesien als drittes Wahrzeichen neben sich. Schlesischer Marmor wurde im Treppenhaus und Vorsaal verwendet. Der große Prunksaal im Innern blieb, er wurde zum Denkmal für die Taten des Großen Kurfürsten ausgestaltet. Alle übrigen Innenräume kündeten preußische Rokokokunst. An dieser Stelle können wir wie an keiner anderen die Eigenart des königlichen Künstlers belauschen. Einen Organismus von Zwecken zu schaffen und diese so entwickelten Räume in inneren Zusammenhang zu setzen, war man lebhaft bemüht. Die Form des Einzelgrundrisses ist meist die des

8. Sanssouci. Friedrich II.

Rechtecks mit gerundeten Ecken, also echtes Rokoko. Von den erhaltenen Zimmern liegt eins der vornehmsten westlich der Haupttreppe neben dem großen Marmorsaal mit den Schlüterschen Putten an der Decke: der Bronzesaal. Sein Schmuck ist wahrscheinlich nach Zeichnungen von Nahl in Bronze von Kambly ausgeführt. Köstliche Blumengewinde ranken sich an den Wänden empor, reich und vielseitig in der Erfindung. Der Marschallsaal, ganz in Grün und Gold, zeigt feinen Régencestil der Holzschnitzereien. An Durchbildung der technischen Ausführung ist er das Vollendetste, was aus jener Zeit erhalten ist. Der Teesalon, blau mit Silber, vermittelt den Übergang ins Konzertzimmer mit vergoldeten Holzschnitzereien, die das Schilfmotiv enthalten. Sie umschließen auf Goldgrund feine Malereien à la chinoise. Ein kleines Zedernkabinett tut sich auf mit entzückendem Flurfenster nach der bequemen Treppe hin, die zum Lustgarten führt. Auf das Zedernkabinett als Vorzimmer folgt das Arbeitszimmer des fürstlichen Bewohners. Bunt bemalte Blumen zieren die Wände. Gehänge und Körbe erzielen einen überraschenden Eindruck. Das Schlafgemach (Abb. 10) an der Straßenseite ist nach Rokokositte als Hauptpunkt der Privatgemächer, als chambre de parade gedacht. Ein wunderbarer Zusammenklang von Farbentönen umfängt uns. Blaue Seidentapeten bekleiden die Wände. Deren oberer Teil und die Decke ist blau, violett und weiß gehalten, mit silbernen Zieraten von originellem deutschen Geschmack. Den Alkoven, der ursprünglich die Bibliothek enthielt, trennt vom Hauptraum eine silberne Balustrade mit Putten. Beim Umbau des Stadtschlosses ließ der König seinem Baumeister für die Herstellung der Außenseite ziemlich freie Hand.

9. Stadtschloß. Knobelsdorff.

10. Stadtschloß. Schlafzimmer.

Für Knobelsdorff charakteristisch sind die Kolonnaden, die das Schloß auf der einen Seite mit der Havelbalustrade,

auf der anderen mit dem Marstall verbinden. Schon in Rheinsberg ist die Säulenhalle, die beide Flügel miteinander vereinigt, sein Werk. Hier in Potsdam hat er sich den veränderten Bedingungen angepaßt. Ein klassisch erweitertes, in die Höhe entwickeltes Gitter stellen diese Reihen schöner, wie bei Perrault gekuppelter, korinthischer Säulen dar und lehnen sich so an die Bauart des Schlosses an. An diesem ist das Parterregeschoß mit Rustikaquaderung zur reinen Plinthe geworden, an den Risaliten erheben sich Pilaster, die zwei Geschosse zusammenfassen. Das Mittelrisalit hat nach der Hof- und Gartenseite zu an Stelle der Wandpfeiler mächtige gekuppelte Dreiviertelsäulen. Die Seitenfassaden Perraults am Louvre und die Gartenseite von Versailles haben hier unbedingt eingewirkt. Die Gesimse der Fenster sind von klassischer Reinheit. Nach dem Hofe zu finden sich aber an den Mittelfenstern des ersten Stockes auch echt barocke, perspektivisch vertiefte Gewände. Der Wunsch, der dem Erbauer nach Perraults Vorbild nahelag, vor den Hauptbau freistehende Säulen zu stellen, ging durch des Königs Einspruch nicht in Erfüllung. Nach der Marktseite zu aber hatte er Freiheit. So entstanden denn hier nach dem Vorbilde des Berliner Opernhauses zwei antike Tempelhallen von Wirksamkeit und Schönheit als Flügelabschluß.

11. Marstall. Knobelsdorff.

Die östliche war Vorhalle des Theaters, sie trägt auf ihrer Giebelspitze eine schöne Minerva, die westliche bezeichnete die Schloßkapelle. Der Giebel trägt den Herkules, dessen Leben nach damaliger Ansicht dem Christentum verwandte Züge aufweist. Betrat man von der Brücke her durch das Portal den Lustgarten, so grüßte rechts das Schloß mit seiner kraftvollen Palastarchitektur, seinen reichvergoldeten Zieraten. Die Ringergruppen der zweiten Kolonnade weisen auf die Bedeutung des Exerzierplatzes hin

12. Schloßstraße 12. Knobelsdorff.

und führen uns zu Nerings Marstall (Abb. 11), an dessen Risalite sich, von Knobelsdorff angefügt, toskanische, gekuppelte Halbsäulen mit bandartiger Rustika lehnen. Barocke Pferdegruppen Glumes ragen auf ihm empor. Der ganze königliche Besitz wurde im Hintergrunde durch eine Mauer mit Malereien in lebhaften Farben geschlossen. Zwischen den beiden Schilderhäusern des Ausgangstors hindurch blickte man am Garnisonturm vorbei auf zwei Obelisken im Hintergrunde der Straße, das Neustädter Tor. Auch dies stammt vom Architekten des Schlosses (1753). Er schuf damit einen wirkungsvollen, malerisch abschließenden Prospekt.

13. Brauerstraße 10. Knobelsdorff.

14. Alter Markt 17. Knobelsdorff.

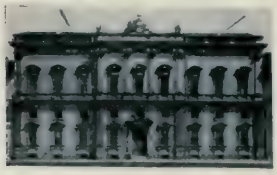
Bis 1753 herrschte Knobelsdorffs Stil. Er hat auch in bemerkenswerter Weise in der bürgerlichen Wohnhausarchitektur der Residenz Schule gemacht. Eine ganze Reihe von Bürgerhäusern (Abb. 12) rühren von dem Meister her (Abb. 13, 14). Im Gegensatz zu dem zeitweiligen Maskenbau des Königs ließ er den Baukörper aus den Bedingungen des Wohnens erwachsen und verzichtete auf alles Übermaß im Schmuckwerk. So trägt ein ganzer Stadtteil in unnachahmlicher Schlichtheit sein Gepräge, ein Typus des deutschen Barockbürgerhauses war im Werden. Boumann setzte diese Überlieferung allerdings in nicht ganz so vollendeter Weise fort.

Diese verheißungsvollen Anfänge fanden ein Ende durch den Bruch zwischen Friedrich und dem alten Freunde, der vornehmlich durch den Willen des Königs bedingt war, seinen eigenen klassisch gerichteten Stil zur Geltung zu bringen.

4. Dritter Abschnitt des Potsdamer Barockstils.

Der palladianische Klassizismus des Königs. 1753—1763.

Der neue palladianische Klassizismus, zuerst an Italien, dann an England orientiert, behauptete sich unter persönlicher Leitung des Herrschers von 1753 bis 1763. Auch in dieser Bauweise ist eine innere Entwickelung festzustellen. Friedrich hatte aufmerksam die Ansätze zu neuer Stilbildung beobachtet. Der Einfluß Algarottis ist dabei von großer Bedeutung.



15. Predigerhaus nach Fuga.

Der Freund des Königs war ein begeisterter Bewunderer des Palladio. In einer Untersuchung über die Architektur hat er ihn gepriesen. In bezug auf die herrschende Barockkunst schrieb er (5. Oktober 1758) an den Grafen de Griscavallo, man könne wie von der Musik auch von der zeitgenössischen Architektur sagen, sie sei das Grab Christi in der Hand der Ungläubigen. Der Palladianismus blühte zuerst in England. Daher richteten sich die Augen aller Kunstfreunde nach dem britischen Inselreiche. Den Mittelpunkt für alle architektonischen Bestrebungen bildete hier der große Kunstliebhaber Earl of Burlington, der selber in der Architektur dilettierte. 1730 schrieb er ein Werk über die römischen Thermen auf Grund der Vorlagen bei Palladio. Sein Palast zu Chiswick war eine Nachahmung der Villa rotonda des Vicentiner Meisters. Sein Haus zu London in Picadilly (jetzt Royal Society of Arts), das Haus seines Freundes General Wade in London, nach seinem eigenen Entwurfe in der Old Burlingtonstreet, wurden allgemein bewundert. Man griff sogar auf Motive der griechisch-römischen Ruinenwelt zurück und baute nach Vitruvs Vorbild „ägyptische“ Säle. Die Stadthalle von York verkörperte diesen strengen Stil. Algarotti war mit Burlington bekannt. Der Gesandte Villiers

17. Rathaus. Boumann. Fassade nach Palladio.

vermittelte. Schon 1749 schickte der italienische Graf dem Könige eine Skizze für ein Haus in Potsdam, die auf Palladios sogenanntem „Wohnhaus“ in Vicenza beruhte. 1751 besorgt er für Friedrich die Zeichnungen zum Palazzo Pitti, wohl der Hochrenaissance-Gartenseite, die in England durch Inigo Jones' Entwürfe in hohem Ansehen stand, ferner die Palladioausgabe Giacomo Leonis, die in Venedig für die Engländer mit neuen, herrlichen Kupfern statt der Holzschnitte hergestellt wurde. Er hofft, der König werde diesem Architekten dieselbe Ehre erweisen, wie denen von Rom und Versailles und seine Schöpfungen in Potsdam naturalisieren. Von England her kündet er im gleichen Jahre den Eingang des Thermenwerks, der Aufnahmen der Villa zu Chiswick, der Stadthalle in York an und fügt 1752 die Pläne des Hauses für den General Wade hinzu.

18. Neuer Markt 5. Nach Palladio.

So kann er am 12. November 1753 aus Padua schreiben: Ich bin in Vicenza gewesen, wo ich das gesehen habe, was ich bald in Potsdam wiederzusehen hoffe. Einheit und Harmonie bezeichnet der Graf als die Seele der schönen Künste, niemand wisse das besser als der König selbst. Friedrich ging daran, den neuen Ideen in seiner Residenz eine Stätte der Verwirklichung zu schaffen. Zur Seite stehen ihm dabei Boumann, dann Hildebrandt, Manger, Büring, nach Manger der getreue Nachahmer Palladios, also kein einziger Mann von ursprünglicher Bedeutung. Sie sind die Organe des Herrschers bei der Durchführung seiner Pläne. In Roms klassizistisch gewordenem Barock fand er zunächst Anknüpfungen. Der zeitgenössische Meister Fernando Fuga wird mit Consultà (Abb. 15) und dem Portal von Sa. Maria Maggiore (Abb. 16, Titelbild) herangezogen. Eine Anzahl frei gestalteter Kopien Palladios (im ganzen 5) schließen sich an (Abb. 17—20). Nach klassischem Muster entstehen Berliner Tor und Französische Kirche. Kraftvollere Wirkung erstreben dann, durch Verwendung der

19. Schwertfegerstr. 1. Ecke rechts. Nach Palladio.

ernsten toskanischen Säule, Lord Burlingtons Haus für General Wade (Abb. 21), das Haus Bramantes (Abb. 22), Sanmicheles Palazzo Pompei (Abb. 23), die alle ein Potsdamer Gegenstück erhalten. Sie bedeuten eine Wandlung des Empfindens Friedrichs von der „heiteren" Pracht Palladios zur kraftvollen Harmonie der Hochrenaissance. Seit 1755 macht sich eine neue Wendung bemerkbar. Friedrich war in Amsterdam und im Haag gewesen. Hier berührte ihn die englisch-holländische Kunst aus der Nähe, hier fand er die Motive für die Krone seiner Palastschöpfungen, das Neue Palais. Wren, Vanbrugh, Inigo Jones haben ihn beeinflußt. Er griff damit auf den älteren Palladianismus zurück, wie er in England vor Burlington bestand, und war so zu freierem Schaffen befähigt. Kraft und Harmonie, das künstlerische Ziel der Hochrenaissance, stand ihm vor Augen; nicht mehr Nachahmung, Schöpfung wollte er haben. So entstand ein Werk, das kein unmittelbares Vorbild in Europa besitzt.

20. Schloßstraße 7. Nach Palladio.

21. Blücherplatz 2. Nach Lord Burlington.

Es ist die gewaltige Schloßanlage des Neuen Palais (Abb. 24), dessen Entwürfe noch aus der Zeit von 1756 stammen und das 1763—1770 ausgeführt wurde. Von Meisterhand, wie Manger sagt, war die Skizze, die der König aus Holland mitbrachte. Einen Schüler der Richtung Wrens vermutet Gurlitt als ihren Urheber. Seine Schule, vor allem aber die großartige Schloßkunst Vanbrughs sind unverkennbar. Die gewaltigen palladianischen Pilaster, wie sie sich am Castle Howard bei York finden, mit Backsteinarchitektur (Gartenseite von Hampton Court) zu verbinden, ist des Königs eigenster Gedanke. Die Kuppel

22. Breitestr. 6. Nach Bramante.

(Abb. 25) über dem Mittelrisalit hat in Howard Castle an der Turmhalle einen Vorläufer.

23. Humboldtstraße 3. Nach Sanmichele.

Man muß sich auch der Backsteinbauten Schlauns in Münster erinnern, die der König vielleicht kannte. Sie sind aber stärker barock empfunden, und was in Westfalen stark an süddeutsche Barockkunst gemahnt, ist hier in Potsdam ins Klassische übersetzt. Das Neue Palais ist als Wohnschloß für die ganze königliche Familie gedacht; der König, sein Freund d'Argens, der Thronfolger Friedrich Wilhelm, Prinz Heinrich, der Herzog von Braunschweig, sie alle erhalten eigene Wohnungen. Der niedrige Trianonflügel, dem an der Nordseite ein Gegenstück entspricht, ist auf den Wunsch Friedrichs zurückzuführen, die einfache Eigenart Sanssoucis mit dem neuen Prunkschloß zu verbinden. Die versteckte Treppenanlage im Innern geht ebenfalls auf das Verlangen des Königs zurück, ebenso die Vermeidung des französischen Tempelschemas für den Mittelbau. Die Basen für die hier beabsichtigten freistehenden Säulen ließ Friedrich wieder entfernen. Die bequeme Wohnanlage gruppierte sich um die nötigen Prunkräume, von denen der große Marmorsaal wohl auf das Vorbild im Potsdamer Stadtschloß zurückzuführen ist.

24. Neues Palais. Friedrich II. und Büring.

Die Communs (Abb. 26) (1766 bis 1769) hinter dem Schloß bedeuten eine Abänderung des ursprünglichen Hauptplans. Wir besitzen einen Entwurf für das Neue Palais (im Kgl. Hausarchiv), der den Bau auf dem Kiewitt, genau südlich in der Achse von Sanssouci vorsieht. Hier sollte sich (1756) die Säulenhalle unmittelbar an die Rückflügel anschließen. Bei der Ausführung des Gebäudes westlich von Sanssouci stellte sich aber, da das Neue Palais

25. Neues Palais. Mittelbau.

ganz als Wohnschloß ausgenutzt war, die Notwendigkeit größerer Nebenräume für das Gefolge, die Bedienung, die Küche heraus. So wurde denn die Kolonnade vom Schloß getrennt, weiter zurückgeschoben und zur Verbindung zweier gleichartiger Villen, der Communs, benutzt. So entstand ein Platz von gewaltig malerischer Wirkung, ein Ruhmeshof preußischer Größe; denn die Kolonnade wird von einem Triumphbogen durchbrochen. Trophäen stehen auf den Attiken, auf den Kuppeln der Schlösser Siegesgöttinnen mit Palmen in der Hand. Die beiden Schlößchen weisen einen eigentümlichen Mischstil auf, Pavillonkuppeln, elliptisch geschwungene Barocktreppen, palladianische Säulenhallen. Der Künstler ist Legeay, von dem auch die Entwürfe zur Hedwigskirche (1747) in Berlin stammen. Französische Anklänge mischen sich an den Communs mit palladianischen. Palladios Villa Rotonda und die Säulenhallen der Gardemeuble-Paläste am Konkordienplatz in Paris vom jüngeren Gabriel kommen dem Beschauer in Erinnerung. Die Verbindungskolonnade entstammt aber schon dem Künstlergeiste Karl von Gontards.

26. Communs. Legeay u. Gontard.

Im Bunde mit dem Klassizismus zog auch von England her die Romantik in Potsdam ein. Das sogenannte „sinesische Haus“ (Abb. 27) im Park ist allerdings von der französischen Kunst aus bestimmt. Es ist eine durch starken phantastischen Bildhauerschmuck belebte und veränderte Nachbildung eines Teehauses von Héré, dem Hofarchitekten des Königs Stanislaus, Herzogs von Lothringen, im Park von Lunéville. Das Drachenhaus (Abb. 28) dagegen geht auf die berühmte Pagode von Chambers im Garten von Kew an der Themse bei London zurück. Mit der chinesischen Romantik eng verbunden ist die gotische, die gleichzeitig in England aufkam. In Potsdam huldigte ihr Friedrich durch den Bau des Nauener Tores (1755) und durch den Plan für ein gotisches Gasthausgebäude nahe dem Neuen Palais.

27. Chinesisches Haus. Friedrich II.

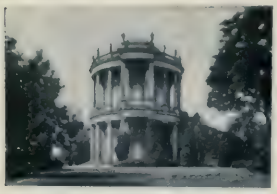
Nach dem großen Krieg, der die gesamte Bautätigkeit unterbrach, gab Inigo Jones die Motive für einen höchst wirkungsvollen Prunkbau in der Stadt an der Ecke der Breiten Straße und des Kanals, das sogenannte Hiller-Brandtsche Haus (Abb. 29). Des großen Meisters Plan für den Neubau von Whitehall entstammen die Eckbauten und der verbindende Mitteltrakt. Die Säulen und die Quaderung sind Erbteil der Hochrenaissance (Palazzo Pitti, Gartenseite von Ammanati). Die drei Stockwerke der flankierenden Gebäude sind stark mit Halbsäulen geschmückt. Jedes Geschoß besitzt deren acht größere und zwölf kleinere, so daß jedes der beiden Häuser 60 Säulen aufzuweisen hat. Die Anordnung ist diese: Unten römisch-dorische Kapitäle, das Bossenwerk zieht sich wie breite Bänder über die Säulen und Interkolumnien hinweg; zweiter Stock: starke Kompositen, die Quaderung ist nur an den Säulen der Fensterumbauten sichtbar; dritter Stock: Verzicht auf jede Quaderung, schöne korinthische Ordnung (1769). — Als Bauleiter wird Unger angegeben. Dies Gebäude ist der letzte, aber wirkungsvollste Ausklang des Anglizismus in Potsdam. Der mächtige Eindruck, den es hervorrief, beruhte nicht zum wenigsten auf seinem farbigen Schmuck. Alle Vertiefungen waren im Sinne englischen Backsteinbaus in rot, die Säulen, Rustikabänder und Quadern waren in weiß gehalten. Überraschend, wie ein Märchenschloß muß es dem damaligen Beschauer erschienen sein. Kraft und Harmonie, ein Kennzeichen der Hochrenaissance, zogen den König, der ähnliches in seinen eigenen Bauten erstrebte, wohl an der Vorlage besonders an.

28. Drachenhaus. Friedrich II.

29. Breitestraße 26/27. Nach Inigo Jones.

In diesem Zusammenhang muß noch ein Wort über die Parkanlagen gesagt werden. Der Park von Sanssouci läßt nur noch ungefähr den früheren Charakter erkennen. Die stark barock wirkenden Bauten Knobelsdorffs am Eingang, das Tor mit den ge-

kuppelten Säulen und die Muschelgrotte deuten auf den alten Zustand hin. Stark nivellierend hat in späterer Zeit der Landschaftsstil gewirkt, fast nur die Hauptallee und die Terrassen haben ihm getrotzt. — Wenn wir die ursprüngliche Gestalt vor uns erstehen lassen, so wird auch diese Anlage ein Dokument für die von mannigfachen Anregungen leicht berührte seelische Stimmung des Herrschers. Sein Garten liegt in der Ebene, wie es dem Geschmack des Barockzeitalters entsprach, er selbst geht auf die Höhe. Von hier aus übersah man damals das ganze Haveltal; das innerlich Befreiende eines solchen Anblicks wird auch seine Seele haben erklingen lassen. An den Sanssouci-Vorgarten schließt sich nach Westen der englische Garten oder, wie man damals sagte, „Jardin anglo-chinois" an. Dort lockten Schlängelwege rechts und links neben der großen Hauptallee durch das Gehölz wie in natürliche Waldpartien hinein. Die damals aufsteigende Mode des englischen Parkes entsprach Friedrichs Hang zur Einsamkeit. Kam man südlich durch den Irrgarten zum goldblitzenden sinesischen Hause, so mußte man auch hier die romantisch-bizarre Stimmung des Urhebers bewundern, aus der diese feinste Leistung orientalisierender Kunst entsprungen war. Im Rehgarten stand die jetzt verschwundene Kolonnade Knobelsdorffs. Das Motiv des Wassers, das den Park beleben sollte, klang in reicher architektonischer Umgebung aus. Schon vor dem Schlosse sollte eine große Fontäne, deren Herstellung scheiterte, es zu seinem Rechte bringen. Das große Reservoir auf dem Ruinenberge erhielt die klassische Form einer antiken Naumachie mit dem Rest eines Amphitheaters. Tempelruinen verstärkten die klassisch-sentimentale Stimmung. Am Ende des englischen Gartens begann dann, wieder in französischer Regelrichtigkeit, der Vorpark für das Neue Palais und die Communs. Diese Schlösser wie den



30. Belvedere. Unger.

31. Freundschaftstempel. Friedrich II. u. Gontard.

Rehgarten gedachte der König ebenfalls in größerem Rahmen sich näher zu bringen, daher ließ er durch Unger 1770 das Belvedere auf dem Klausberg (Abbild. 30) als Pendant zu dem Ausblick von Sanssouci her errichten. Ein empfindungsvolles Bauwerk, der Freundschaftstempel (Abb. 31) mit heiteren korinthischen Säulen, dem Standbilde der Prinzessin Wilhelmine und den Medaillons berühmter Freundespaare kam hinzu (1768). Die ernsten dorischen Säulen eines feierlich-geschlossenen Rundtempels (Abb. 32), des Gegenstücks zu dem ersteren, luden ein, die harmonische Schönheit der Antike an der Gruppe des Lykomedes, den Gemmen der Stoschischen Sammlung auf den einsamen Besucher wirken zu lassen. — Klassisches, Sentimentales und Romantisches werden von den grünen Bäumen des Parkes zur Einheit verbunden, die wechselnden Stimmungen desselben Mannes lernen wir kennen und auch sein Streben nach Befreiung und Erhebung. Das Bild des Künstlers und Philosophen Friedrich bleibt für alle Zeiten mit der Höhe von Sanssouci und seinem Park innig verbunden.

32. Antikentempel. Gontard.

5. Vierter Abschnitt des Potsdamer Barockstils.

Karl von Gontard und seine Schule. 1763—1786.

Die Einheit der großen Anlage des Neuen Palais ist bereits einem neuen Meister zuzuschreiben: Karl von Gontard. Mit ihm beginnt 1763 der vierte Zeitraum der baukünstlerischen Entwickelung des Barockstils, eine Epoche von eigenartiger Kraft und Fülle, die Glanzperiode der bürgerlichen Architektur der Stadt. Der persönliche Einfluß des Königs ist nie ganz ausgeschaltet worden, aber seine Künstler haben vielfach freiere Hand. Friedrich gibt noch die Skizze für den Freundschaftstempel (1768), das Brandenburger Tor (Trajansbogen). Er

33. Humboldtstraße 5/6. Nach Palazzo Barberini, Rom.

läßt die als klassisch geltenden Palazzi Barberini (Abb. 33), Salviati (Abb. 34), della Borsa (Abb. 35) in Rom in freier Form kopieren. Der Anschluß an Piranesis großes Werk über die römischen Bauten ist hier zu spüren. Gontard und sein Schüler Unger sind deutsche Meister. Sie kommen aus Bayreuth und haben dort an die Überlieferung des bodenständigen süddeutschen Barocks anknüpfen können. Gontard vornehmlich hat dann Italien kennen gelernt, in Paris aber die Einwirkung des Neuklassizisten J. F. Blondel des Jüngeren, ja sogar Soufflots erfahren. Diese Anregungen nahm er in sich auf und so entstand ein selbständiges Barock mit klassizistischer Note, das sich glücklich der Potsdamer Umwelt einfügte. Besonders um die Entwickelung eines eigenen Barockbürgerhauses von stattlicher Dreistockhöhe hat Gontard große Verdienste. Unvergleichlich ist seine Kunst, immer neue Schmuckformen zu finden. Kraftvolle Wucht, nicht eigentlich französische Eleganz ist ihm eigen. Vornehm wirken seine Pilasterbauten, überraschend großartig sein Militär-Waisenhaus.

34. Charlottenstraße 54/55. Nach Palazzo Salviati, Rom.

Eine Fortbildung dieses Stiles unternimmt Unger, in vielen Fällen ähnelt er dem Meister, in einigen erreicht er ihn in selbständiger Wirkung. Das zweistöckige Bürgerhaus erfuhr dann seine vollendete Ausbildung durch die Gontardschule, Krüger, die beiden Schultzes, Richter, Titel, wie schon die Namen zeigen, Deutsche, Vertreter heimischer Kunstübung. Ihre Werke gehören dem Wesen nach zum Barockstil; aber langsam folgt seit 1780 die Hinwendung zum klassischen Detail der Mode entsprechend. Das Friderizianische Barock wird klassisch und leitet so langsam den Übergang zum Frühklassizismus oder Zopfstil ein. Französische-, Charlotten-, Hoditz-, Ebräerstraße zeigen die typischen Formen auf. So ist aus vielfachen Anregungen heraus vornehmlich durch die eigene und selbständige Auffassung der schaffenden Männer, wenn sie auch nicht immer Künstler ersten Ranges waren, eine Potsdamer Architektur entstanden, die sich mit Ehren unter den großen Mittelpunkten der Kunst Europas behauptet. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die Schöpfungen

von 1740—1786 im wesentlichen als Friderizianisches Barock anzusprechen sind. Zwar sind klassizistische Strömungen wie in Nordwest-Europa vorhanden, aber die barocke Richtung wird hier nur gelegentlich von ihnen unterbrochen, sie ist nicht Episode, wie sie es in England war. Die in Potsdam geschaffenen Werke stellen somit eine ganz eigene Leistung deutschen Kunstgeistes im Barockzeitalter dar.

Die großen Erscheinungen im Stil wurden nicht geistlos nachgeahmt, man paßte sie dem Orte an, man bildete sie um. Es ist nicht zu verwundern, daß man sich bei dem damaligen Stande der deutschen Kunst an das Ausland anlehnen mußte. Was aber unter derartigen Bedingungen geschehen konnte, ist geleistet worden. Selbständig sind die Werke Knobelsdorffs durchaus, vieles der Boumannschen Richtung tritt ihnen ebenbürtig zur Seite; Gontard, Unger und ihre Schule schufen Mustergültiges und Neues in der bürgerlichen Architektur der Stadt. Wie diese Bewegung bis in die entferntesten Stadtteile ihre Wellen schlug, wie sie die ganze Bautätigkeit der Zeit durchdrang, erkennt man am klarsten bei einem Gange durch die Burg-, Heiligegeist-, Große und Kleine Fischerstraße. Alles empfing den Stempel einer eigenen Potsdamer Kunst, alles ordnete sich harmonisch dem Ganzen unter. Wir haben hier Schöpfungen vor uns, die neben den Denkmälern des Barockstils eines Pöppelmann, Johann Balthasar Neumann, Fischer v. Erlach im übrigen Deutschland als eigentlich norddeutsch-preußisches Barock mit allen Ehren bestehen. Wenn sie auch mit der Entwickelung des Volkes weniger eng verknüpft sind, mit der Persönlichkeit eines Herrschers, wie Friedrich der Große es war, bleiben sie unauflöslich verbunden. Als Dokumente seines künstlerischen Werdeganges, seiner Kunstinteressen erhalten sie ihre besondere Weihe. Bis 1780 mußten ihm alle Entwürfe vorgelegt werden, zu vielen zeichnete er selbst die Fassaden, an allen arbeitete er auf das lebhafteste mit, für alles bewies er sein Interesse und gab seine verantwortliche Genehmigung. Das künstlerische Empfinden Friedrichs wird, wie das dem 18. Jahrhundert überhaupt eigen ist, durch den Prospekt bestimmt. Es ist

35. Nauenerstraße 26/27. Nach Palazzo Borsa, Rom.

klar, daß wir die Vorliebe für die Aus- und Durchblicke malerischer Art auch in der Stadt wiederfinden. Die hervorragenden Gebäude in den Straßen sind auf Fernblick hin angeordnet. Überall soll dem Beschauer ein würdiger Gegenstand geboten werden. Auch durch wirkliche, geschlossene Plätze, auf die die Umgebung harmonisch abgestimmt erscheint, zeichnet sich Potsdam aus. Es ist so im allgemeinen vorbildlich für künstlerische Stadtanlagen.

36. Berlinerstraße 18/19. Gontard.

Überraschend ist die Fülle der Erfindung an Gontards Bürgerhäusern. Diese zeigen Pilasteraufbau oder eigenartige Verwendung von Verdachungsgesimsen. Ost- und Westseite des Wilhelmplatzes rühren mit wenigen Ausnahmen von ihm her; ebenso die Südseite und wahrscheinlich auch die holländische Barockwestseite des Bassinplatzes: die Nordseite des Wilhelmplatzes dagegen ist nach Vorlagen des Baudirektors Ludwigs XV., René Pitrou, geschaffen, eines Schülers des jüngeren Blondel, der ja auch Gontards Lehrer gewesen. Gontard ist weiterhin noch mit einem interessanten Straßeneingang an der Berliner Brücke vertreten, zwei gegenüber liegenden Häusern von 19 und 27 Achsen Breite (Abb. 36).

37. Blücherplatz 7. Gontard.

Eigene Straßeneckengestaltung weist Blücherplatz 7 (Abb. 37) mit seiner vierfach gebrochenen Front auf. Herrscht hier gedrungene Wucht, so zeigt sich heitere, freie Lösung nach oben in dem italienischen Palazzo, Humboldtstr. 4 (Abb. 38). Breite, gedrungene Kraft verkündet die Oberrechnungskammer am Kanal; feinsinnige Raumgestaltung die Straßenkreuzung der Acht Ecken (Abb. 39).

38. Humboldtstraße 4. Gontard.

Eine wahrhaft große Aufgabe aber wartete Gontards, als sich König Friedrich entschloß, das alte Militärwaisenhaus

umzubauen. Hier schien nach vielen Mühen im kleinen eine Wirkung in das Bedeutende möglich. Zwar an dem ursprünglichen Plane, das gesamte Viereck an der Breiten, Linden-, Spornstraße und Am Kanal einer einheitlichen Behandlung zu unterwerfen, hielt man nicht fest. Jedoch auch das, was unter Benutzung des schon Vorhandenen geschaffen worden ist, genügt, um zu zeigen, wie der Meister Vorwürfe großzügiger Art anzufassen wußte. Die einfachste Form, die sich aus der Bestimmung des Gebäudes ergab, verlieh er der Nordseite (Spornstraße). Hier sind lange Fensterreihen bedingend. Die Ostfront am Kanal zeigt seine Fähigkeit, die Langseiten einer solchen Anlage zweckentsprechend zu beleben. Ein Mittelrisalit mit klassizistisch Gontardschen Pilastern und großem Giebelfeld bezeichnet den Haupteingang. Die Nebeneingänge sind den pilastergeschmückten Seitenrisaliten vorbehalten. Ähnlich dieser Fassade ist die der Südseite mit schönem Frontispiz. Sie tritt verkürzt in die Erscheinung; denn bis zur Lindenstraße schließen sich drei Häuser an, die aus dem Rahmen einer einheitlichen Gestaltung herausfallen. Das Hauptstück des gesamten Werkes aber ist die Westseite mit ihrem erhabenen Turm, der besten Leistung des Künstlers in Potsdam. Der grandiose Unterbau des Haupteingangs (Abb. 40) ragt machtvoll aus der Fluchtlinie hervor; zwei Stockwerke mit Mezzaningeschossen überdacht ein mächtiges Tympanum, darüber steigt sockelartig eine Attika

39. Acht Ecken. Gontard.

40. Großes Militärwaisenhaus. Gontard (Mittelbau).

41. Großes Militärwaisenhaus. Gontard (Kuppel).

auf. Oberhalb dieses Geschosses triumphiert die Halle des Aufsatzturms, als Tempel der Menschenliebe gestaltet (Abb. 41).

42. Breitestraße 10—11. Unger.

Die Kuppel trägt die vergoldete Statue der Caritas mit dem flammenden Herzen in der Hand. Es war ein genialer Gedanke, die krönende Kuppel von freistehenden Säulen tragen zu lassen. Von fern und aus der Nähe bietet sich so ein überraschend schöner Anblick durch eine großartige, in die Höhe strebende Zusammenfassung der Massen. Das Treppenhaus mit seinem Durchblick nach oben, der einspringende Querflügel des weiten, von Fensterreihen umzogenen Hofes, die schönen Umrißlinien der Doppeldächer schließen sich der Gesamtwirkung würdig an (1771—1777).

43. Die „alte Post". Unger.

Ungers Tätigkeit läßt sich von 1770—1785 nachweisen. Sein Palladianismus zeigt sich an dem Eingangsportal zum Langen Stall, seine Pilasterarchitektur Breite Straße 10 bis 11 (Abb. 42), an der Montierungskammer (Ecke der Plantage und des Kanals) und an der herrlichen alten Post (Ecke Kanal und Nauener Straße) (Abb. 43). An all diesen Häusern ist ein starkes Aufwärtsstreben bezeichnend (Abb. 44). Eine Fülle neuer Bauten, vornehmlich zweistöckige Bürgerhäuser, entstanden in der Zeit von 1780—1786, ein ganzes Drittel sämtlicher Neuschöpfungen. Die Schüler der beiden älteren Bayreuther, Andreas Ludwig Krüger, Johann Christian Valentin Schultze, Johann Gottlob Schultze, Johann Rudolf Heinrich Richter verwerten zum Teil barocke, zum Teil klassizistische Motive. Langsam setzt eine Hinneigung zu klassischen Schmuckformen ein. Zwar finden sich noch barocke Putten, durchschnittene Architrave,

44. Charlottenstraße 45-47. Gontard-Unger.

schmuckhafte Quaderung, römische Kämpferbögen, aber auch die Mäanderlinie, das Gitterwerk, der Eierstab, einfache Lorbeergewinde, urnenähnliche Vasen machen sich geltend. Burgstraße mit angrenzenden Gebieten, Elisabeth-, Friedrich- und Französische-, Charlotten- (Abb. 45, 46), Hoditz- (Abb. 47) und Ebräer-, Waisen-, Sporn- (Abb. 48) und Kietzstraße werden fertiggestellt.

45. Charlottenstr. 1. Gontardschule.

Zweigeschossige Fünf- u. Siebenachsenhäuser finden sich überall (Abb. 49). Manchmal werden drei Häuser durch eine Fassade gehalten, doch so, daß das mittlere als Risalit erscheint.

Dieser Stil der Gontardschüler, der sich dem Zopf nähert, hat noch drei Werke allgemeiner Bedeutung aufzuzeigen. Den klassizistischen Ausklang der friderizianischen Zeit kennzeichnet das Wachtgebäude am Kellertor mit seinen starken römisch-dorischen Säulen, vor denen die bandartige Rustika der Bauglieder zurücktritt (1786). Der Neubau des Kutschstalles (1787) (Abb. 50) schließt sich unmittelbar an. Krüger war der ausführende Architekt. Von der Schwertfegerstraße her sichtbar schmückt den Bau in der Mitte ein Portal. Dies ist geflissentlich im Stile eines römischen Triumphbogens gehalten. Vier sogenannte toskanische Säulen sind ihm vorgestellt, auf der Attika steht eine Quadriga. Ein Leibkutscher des Königs lenkt einen königlichen Wagen, dem vier Pferde breit vorgespannt sind, während rechts und links Stallbedienste von steifer Haltung in Tätigkeit abschließende Gruppen bilden. Die neue Hauptwache, Ecke der Linden- und Charlottenstraße, stammt ebenfalls von Krüger (1797) (Abb. 51). Dieser Prachtbau wurde angeregt durch ein ähnliches Gebäude in Posen, das Friedrich Wilhelm II. daselbst gesehen hatte. Es ist die alte Hauptwache am dortigen Markte. Sie wurde auf Veranlassung

46. Charlottenstr. 4-6. Gontardschule.

47. Hoditzstr. 2/3. Gontardschule.

des Generalstarosten von Großpolen, Kasimir Raczynski, 1787 errichtet. Die römisch-dorische Säulenreihe vor der Front gab ihr ein bemerkenswertes Gepräge. Sie lieh aber nur die Anregung: Die Potsdamer Wache hat außer der halbantiken Form gar nichts mit ihr gemein, sie ist viel wirkungsvoller und völlig originalen Ursprungs. Mars und Bellona künden vom First herunter die Bedeutung des Gebäudes an. Gekuppelte Säulen sind durch Bogen verbunden und bilden nach zwei Straßenseiten hin wohl abgewogene Arkaden. Klassizistisch sind die Verdachungsgesimse der Fenster am eigentlichen Baukörper und der Triglyphenfries. Wir sehen in diesem Werke die letzte, nicht die schlechteste Tat der für Potsdam so bedeutungsvollen Künstlergruppe, die mit Ehren den Namen Karl v. Gontards trägt.

48. Spornstr. 1-5. Gontardschule.

49. Bürgerhäuser. Gontardschule.

50. Kutschstall. Krüger.

51. Neue Wache. Krüger.

II. Der Potsdamer Klassizismus und die Romantik.

1. Ursprünge.

Mit Friedrich Wilhelm II. setzt unter neuen Einflüssen eine völlig andere Epoche für Potsdam ein. Die Herrschaft eines geläuterten Klassizismus beginnt, um etwa ein Jahrhundert zu dauern. Die beherrschende Strömung, mit einer stark romantischen von Anfang an verbunden, ist eine europäische. Die neue Entwickelung seit 1750 muß als eine Einheit gefaßt und dem vorhergehenden Barockzeitalter entgegengestellt werden. In Nord-Europa, das mehr und mehr die Bühne beherrscht, waren ja während der ganzen Barockepoche klassizistische Einflüsse wirksam gewesen. Der neue Klassizismus erschien somit wie eine Offenbarung, wie eine endliche Erfüllung nach unvollkommenen Ansätzen. England, Frankreich, Deutschland erleben ihre eigene Renaissance. Es handelt sich, wie Dvorak gelegentlich sehr richtig gesagt hat, beim Klassizismus wie bei der Renaissance um ein aktives künstlerisches Verhältnis der Antike gegenüber, dem die neue barocke Auffassung der architektonischen Probleme zugrunde lag. Nicht das zufällige Auffinden antiker Überreste hat den neuen Stil erzeugt. Im Gegenteil, ein neues Stilempfinden gelangte zu einer anderen Auffassung der Antike. Man sah sie anders als früher, man wandte sich auch von der französischen Hochrenaissance eines Perrault ab, weil sie unantik war. Nicht Palladio, nicht einmal Vitruvius verbürgten mehr das Heil. Theoretisch war die neue Richtung wohl vorbereitet. Schon 1676—1678 hatte Jacques Spon eine Beschreibung seiner Reise durch Griechenland herausgegeben. Jonathan Richardson wies 1722 auf die griechischen Originale hin. Graf Caylus, wohl der erfolgreichste Verfechter der neuen Anschauungen, veröffentlichte 1752 seinen „Recueil

d'antiquités. 1755 traten Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" ans Licht. 1769 schlossen sich Woods „Essays über das Originalgenie Homers" an. Überwältigend wirkten in diesem Zusammenhang die Ergebnisse der Beschäftigung mit den antiken Bauten selbst. Seit 1756 veröffentlichte Giovanni Battista Piranesi seine Antichità Romana: Antike Architektur und Ornamentik vornehmlich nach römischen Überresten des Altertums. Die Marquise von Pompadour entsandte 1748 unter der Führung ihres Bruders, des Marquis de Marigny, eine Expedition nach Pompeji und Herculanum, der sich Charles Nicolas Cochin und kein geringerer als Jacques Germain Soufflot anschlossen. Herculanum war bereits 1737 aufgedeckt worden, aber erst die Ausgrabung Pompejis (1748) hatte die Blicke aller Künstler nach Italien gelenkt. Darthenay berichtete 1753 über die Ergebnisse. Die Sonnenstadt Palmyra wird durch eine Veröffentlichung von Wood über die Ruinen von Balbeck (1753 bis 1755) bekannt. Etwa zur gleichen Zeit erforschen Stuart und Revett die Tempelbauten von Athen. Leroy gab noch vor ihrer Publikation bereits im Jahre 1758 seine „Ruines des plus beaux monuments de Grèce" heraus. 1762 folgten die „Antiquities of Athens" von Stuart und Revett nach. Soufflot studierte 1764 die Bauten von Paestum und schließlich ließ die „Society of Dilettanti" in London Chandlers „Travels in Greece and Asia Minor" 1766 erscheinen. Alle die neuen Quellen fand man, weil man sie finden wollte, weil die Zeit reif geworden war und danach verlangte.

Das Verlangen nach einem neuen harmonischen Stil von schlichter Größe öffnete jetzt die Augen für die Dinge, an denen man früher blind vorübergegangen war. Praktisch zog für den Monumentalbau zum erstenmal Soufflot die Folgerungen in seiner gewaltigen Geneviève-kirche (Panthéon) zu Paris (1765). Sie bedeutet geradezu „eine Revolution der künstlerischen Anschauungen" (Dohme).

Diese „antiquarische" Renaissance kam nun auch nach Deutschland. Die Kunstform des Louis XVI. besaß noch manches, was dem Raffinement der Gebildeten, die des Rokoko müde waren, angemessen erschien. Diesseits des Rheines suchte man nach ernsten, strengen Wirkungen, man ging hier noch mehr als in Frankreich auf ältere griechische Formen zurück. Das zeigt sich äußerlich in dem Schwinden der korin-

thischen und vornehmlich der Kompositenordnung, das Altionische, das Altdorische, ja, manchmal sogar das Ägyptische, scheint dem Zeitgeschmack am entsprechendsten. Der Kreis, das Quadrat, das Rechteck werden für Grundrisse verwertet, die raumöffnende Nische zeigt den Halbkreis als Entlastungsform. Diese Vorliebe für die ältesten, einfachsten Raum- und Schmuckformen ist romantisch. Die „romantisch geschaute Antike" in ihrer Anwendung auf die Bauten der Neuzeit ist der Zopfstil. Er heißt so, obwohl die eigentliche Zopfzeit vorüber ist. Es ist die Epoche, in der man trotz anderer Grundstimmung noch den Zopf trägt. Man kann diese ganze Richtung aber vielleicht noch besser als Vor- oder Frühklassizismus bezeichnen. Dem Wesen nach gehört sie nämlich mit den folgenden Epochen viel enger zusammen als mit den vorher gehenden, zu denen sie ihrem inneren Gehalt nach in scharfen Gegensatz tritt.

Die neue Mode von Frankreich her ist in Potsdam von Männern wie Krüger, Langhans und Boumann d. Jüngeren angewandt worden. Sie bilden den Übergang vom klassizistisch gewordenen Barock aus. Das ist die eine Linie der Entwickelung. Sie bricht zu Beginn des Jahrhunderts jäh ab. Es gibt aber noch eine zweite Linie, die weit ins 19. Jahrhundert hineinführt. Wenige Monate nach dem Tode des Großen Königs traf am 2. Februar 1787 Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff ein, um Entwürfe in Berlin und Potsdam auszuführen. Dieser bedeutende Mann war durch seine vielfachen italienischen Reisen mit der antiken Kunst aufs innigste vertraut, er war hochberühmt durch die Bauten in Woerlitz für den Herzog Franz. Mit Winckelmann stand er trotz früherer Verstimmungen in naher Beziehung. Er stellt also mit dem großen Kunstgelehrten zusammen den selbständigen Anschluß Deutschlands an die Antike dar. So wird er uns Deutschen das, was Soufflot für die Franzosen gewesen war. In Berlin wurde Friedrich Gilly sein begeisterter Schüler. Von Gilly kommt Schinkel her. Dessen Kunst aber hat ihre Wirkungen bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts geübt.

Das Ursprungsland für die romantische Strömung in der Architektur ist Groß-Britannien. Hier ist zuerst die empfindsame Erfassung der Natur durch die Dichtung erweckt worden. Thompsons „Seasons" verkünden den Anschluß an die wahre.

unverkünstelte Natur. Die Vorliebe für die Heimat erwächst in Schottland. Allan Ramsay (1724) und William Robertson sammeln schottische Volkslieder. Macpherson hat in den Gesängen „Ossians" der Naturbegeisterung als eines Besitzes ursprünglicher Menschheit die Wege bereitet und auf ganz Europa gewirkt. Ans Herz der Heimat, der eigenen Vergangenheit will man zurückkehren, das Ursprüngliche, Naive, Natürliche soll das Heilmittel für kulturelle Schäden sein.

Es ist ein Streben vorhanden, aus der Überreife der Kultur herauszukommen, sich in etwas ganz anderes hineinzuversetzen. Dies andere findet man in der Natur, in fernen Zeiten, bei fernen Völkern: die englische Gartenkunst verwirklicht das erste, die Gotik das zweite, die Chinoiserien das dritte Moment. Die letzten Stufen des ausgehenden Rokokozeitalters werden begleitet von einer aufsteigenden neuen Richtung, die erst im 19. Jahrhundert zu voller Entfaltung kommt. Auch in Frankreich finden wir Ähnliches wie in England, nur daß hier die Dinge als Spielereien mehr an der Oberfläche liegen. Die Singeries und Chinoiserien waren schon gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. Mode. Im Journal oeconomique vom März 1752 spricht zum erstenmal ein Architekt für die Gotik. In England brauchte man nur in die Vergangenheit des eigenen Volkes zurückzugreifen. Dieses Verlangen findet sich schon 1742 in einem Buche von Batty und Thomas Langley ausgesprochen: Ancient architecture restored and improved by a great variety of grand and usefull designs entirely new in the gothic mode. Hier werden uns nach dem Schema Palladios sogar fünf neue gotische Säulenordnungen geboten. W. u. J. Halfpenny veröffentlichten (1752) 29 Entwürfe „chinese and gothic architecture".

Das Gotische vertrat das Heimatliche, in dem Chinesischen erblickte man das Natürliche. Man glaubte, daß dies Volk mit der Natur am nächsten im Bunde geblieben sei, eine Täuschung, die aber die bedeutendsten Folgen gehabt hat. Die Gartenkunst brach mit dem Kunstpark Le Nôtres, der bis dahin in England geherrscht hatte. Kent und Chambers gaben die Grundlagen für den neuen englischen Park, wobei der letztere zunächst den größten Einfluß ausübte. Er war selbst in China gewesen und das sentimental-spielerische der chinesischen Anlagen mit ihren Tempeln, Pagoden, Wasserfällen, Erinnerungsstätten erschien ihm als Natur. In seinem berühmten

Garten zu Kew wurde neben den Tempeln des Äolus, der Bellona, der Alhambra und der chinesischen Pagode auch eine gotische Kathedrale errichtet. Die chinesische Mode ist als allzu willkürlich bald verschwunden, auch setzte bei genauerer Kenntnis Chinas bald eine andere Stimmung ein, aber die Gotik wie der englische Gartenstil haben im 19. Jahrhundert noch eine gewaltige Entwickelung gehabt. Ja, die Stimmung, die von allem Fremdartigen ausgeht, hat noch bei dem Bau von allerlei maurischen Hallen auf 100 Jahre nachgewirkt.

Die romantische Richtung gewann am spätesten in Frankreich Boden. Zwar bestand für die Chinoiserien schon eine Überlieferung und diese wurde fortgesetzt, die Gotik aber wurde zunächst zurückgestellt. Englischer Gartenstil mit sentimentalen Bauten wurde erst unter Marie Antoinette eingeführt, als diese das Trianon bezog und ihr „Hameau", das Schweizerdorf mit Meierei und Mühle einrichten ließ. Viel früher wirkte bei der Stammverwandtschaft von Engländern und Deutschen englische Romantik in Deutschland. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch vor Chambers entstanden die ersten Landschaftsgärten; schon Friedrich II. ließ zwischen 1745—1750 den Rehgarten im englischen Stile anlegen. Auch gotische Motive übernahm er bereits 1755. Die erste große folgerichtige Gartenschöpfung im sentimentalen Sinne mit bedeutungsvollen Gebäuden verdanken wir dem Herzog Franz von Dessau: Woerlitz. Er war auf seinen Reisen begeisterter Anhänger dieser neuen Kunst geworden und vertrat im scharfen Gegensatz zu seinem Freunde Erdmannsdorff, dem Klassiker, und auch zu Goethe, die gotische Richtung. Sein gotisches Haus im Woerlitzer Park zeugt davon. Goethe hatte ja früher dem Andenken Erwins v. Steinbach gehuldigt und das Straßburger Münster als deutsche Kunst gepriesen. Später war ihm diese Begeisterung historisch geworden, immerhin hat er auch der gotischen Mode im Weimarer Park durch das Tempelherrenhaus seinen Tribut gezahlt. In Potsdam hat Chambers' Einfluß in den 70er Jahren noch auf den Großen König gewirkt, unter seinem Nachfolger hat man sich an das Woerlitzer Vorbild unmittelbar angeschlossen. Die Meierei, das gotische Haus, der maurische Tempel, die Einsiedelei, das sind die Widerspiele der Anregungen von Chambers' Kew-Garten und dem Woerlitzer Park.

Die Gotik regte den romantischen Sinn an, schien an das Mittelalter, an die heimische germanische Kunst zu erinnern. Das Chinesische wurde nicht nur als fremdartig, sondern auch als natürlich geworden empfunden, weil es von der gewohnten Regelrichtigkeit völlig abwich. In solcher merkwürdigen Weise verirrte sich der Geist der Zeit in seinem Suchen nach erhabener, rührender, edler Natur. Die gotische Baukunst wird in Potsdam von den gleichen Männern vertreten, die auch klassizistisch bauten: Langhans und Boumann dem Jüngeren. Für sie schlossen sich die Gegensätze nicht aus. Ja, selbst für Männer von kunsttheoretischer Bildung taten sie das nicht. Die Architektur läßt eine unmittelbare Nachahmung der Natur wie Malerei und Plastik nicht zu. Daher erklärte man, die Nachahmung der Natur auf dem Gebiete der Baukunst sei nichts anderes als die Nachahmung der Antike. Durch die griechischen Künstler sei eben auf diesem Gebiete etwas schlechthin Endgültiges, Einziges, dem Wesen nach Natürliches erzeugt worden, so daß sie nachahmen, die Natur nachahmen bedeute. Das entsprach ganz auch den Ansichten Winckelmanns und Goethes. Somit wurden theoretisch klassische und romantische Strömungen miteinander in Verbindung gesetzt. Verbunden treten sie daher überall auf: Römisches Haus und Tempelherrnhaus in Weimar, Venustempel, Pantheon und Gotisches Haus in Woerlitz, Orangerie, Tempelruine und Bibliothek im Neuen Garten zu Potsdam. — Auch aus der Zeit Friedrich Wilhelms III. finden sich die Spuren dieser Richtung. Für Herrn von Oesfeldt wurde am Abhange des Pfingstberges der kleine Tempel der Pomona (1800 Schinkel), auf dem des Brauhausberges die gothische Wilhelmswarte für den König errichtet. In Paretz haben wir die gotische Kirche, die gotische Dorfschmiede, das klassizistische Schlößchen und die Tempelruine im Park.

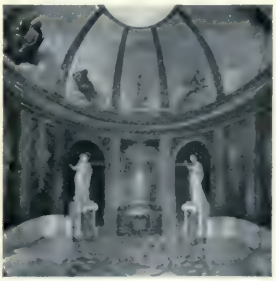
2. Frühklassizismus und Frühromantik in Potsdam. 1786—1810.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich die ehemaligen Barockkünstler mit den neuen Aufgaben abfinden. Sie müssen sich aufs äußerste der kommenden Mode anpassen, und das ist ihnen nicht immer leicht geworden. Aber gerade dadurch

ergeben sich reizvolle Wirkungen. Friedrich Wilhelm II. war ein Mann von künstlerischem Empfinden. Ihm war der neue Stil nicht nur eine Mode, er entsprach sicherlich seiner feinsinnigen Geistesrichtung. Auch er gab zu allen Neuerungen seine Genehmigung, unter allen Einzelheiten der Innenausstattung finden wir neben dem Künstlernamen sein: Gesehen und genehmigt, oft aus dem Feldlager heraus. Die Überzeugung von der größeren Berechtigung, der Richtigkeit des klassizistischen Stils erklärt auch den harten Eingriff in die Hinterlassenschaft des Großen Königs, die Umänderung des Schlafzimmers in Sanssouci durch Erdmannsdorff, den Abbruch der großen Kolonnade Knobelsdorffs im Park, die in ihrem Verfall als barockes Gerümpel erschien. Die Marmorsäulen verwandte man beim Aufbau der Säulenhallen am Marmorpalais. (Abb. 52). Dies wurde der Mittelpunkt für die Arbeiten der Berliner Bauschule. Gontard hatte noch den Grundriß angegeben. Ihm war die Aufgabe geworden, alle barocken Überlieferungen abzustreifen und modern zu bauen. Man hat wohl von einem Versagen seiner Kunst gesprochen, von einer Ermattung seiner überquellenden Schöpferkraft, wie sie noch am Waisenhaus in Potsdam und an den Gendarmentürmen in Berlin in die Erscheinung getreten war. Das ist aber nicht der Fall. Das Marmorschloß lehnt sich zwar noch in der Backsteinarchitektur an früheres an, es ist aber seiner Gesamterscheinung nach von gewollt klassischer Schlichtheit. Daher rührt der würfelförmige Mittelbau mit seinem kreisrunden Turm (Abb. 53), daher der eigentümliche Anbau der Flügel durch

52. Marmorpalais. Gontard. Flügel: Langhans.

53. Marmorpalais. Mittelbau.



54. Einsiedelei. Langhans.

Viertelkreise. Dies letztere Motiv finden wir auch bei dem aus klassizistischer Zeit stammenden Schloß Wilhelmshöhe, nur daß die Flügel in schiefem Winkel gegen das Hauptgebäude zu verlaufen. Im Innern finden sich Reste des Gontardschen Barock, sonst aber sind die Räume nach Erdmannsdorffs Vorbild von Langhans im Sinne der Zeit ausgestattet worden. Auch Krüger ist an dem Ausbau beteiligt; von Schadow rührt der größte Teil des bildnerischen Schmuckes her.

55. Bibliothek. Langhans.

Langhans ruft auch die kleineren Bauten im Park ins Leben. Klassisch wirken hier die Orangerie, der Innenraum der Einsiedelei (Abb. 54), romantisch die Meierei, die Muschelgrotte, der gotische Turm (Bibliothek) (Abb. 55), der jetzt verschwundene maurische Tempel, die chinesischen Türmchen am Eingang, der chinesische Schirm, das chinesische Schindelhaus. Boumann der Jüngere errichtet in der Stadt das Theater (Abb. 56) mit seinen klassischen Säulen, dem Inneren, das seine Herkunft aus dem Barock noch nicht verleugnen kann, dem von chinesischen Vorbildern romantisch bestimmten, riesigen Walmdach. In der Stadt sucht sich an einzelnen Häusern wie Friedrichstr. 17 (Abb. 57), Burgstr. 34, Berliner Straße 1 (Abb. 58) und 11, am Frankschen Stift in der Neuen Königstraße, an den Häusern des Alten Marktes 13 und 16 der Klassizismus auch des Bürgerhauses zu bemächtigen. Vom Klassizismus wird der neue Flügel des Armenhauses mit seiner Kapelle bestimmt. Gegen 1800 sind zwei Häuser am Wilhelmsplatz in einer romantischen Scheingotik errichtet worden (Abb. 59), ebenso ein Stallgebäude in der Weinmeisterstraße. Die Krone aller klassischen Werke ist

56. Stadttheater. Boumann d. J.

57. Friedrichstr. 17. Boumann d. J.

das Haus der Gräfin Lichtenau (Behlertstr. 31), ein Musterstück des neuen klassischen Stils (Abb. 60). Der Westflügel des Stadtschlosses mit Ausnahme der Wohnung Friedrich Wilhelms I. und des Bronzesaals wird in klassizistischem Sinne umgeändert (Pompejanisches Zimmer). In der Umgebung Potsdams weist das Pfaueninselschloß Ruinenromantik auf, die gotische Meierei schließt sich den anderen Werken dieser Richtung an.

58. Berlinerstraße 1.

Das sentimentale Naturempfinden, die empfindsame Erfassung der Natur wirkte auch auf die Gestaltung der Potsdamer Landschaft ein. — Seit Rousseau war eine schwärmerische Freude an schöner Natur in Deutschland erwacht. Das zeigte sich vor allem in den Parkanlagen. Von England her wirkte das Vorbild der Kew Gardens an der Themse, die der Architekt Chambers geschaffen. Der Park von Woerlitz wurde für den Neuen Garten vorbildlich. Natur wollte man haben, und man verwarf daher den strengen geometrischen Stil als Künstelei. Man schuf Anlagen, die der freien Natur ähnlich waren, man suchte die Naturstimmung durch Kontraste mit empfindsamen Bauwerken zu steigern. Man übersah dabei, daß man unbewußt in noch stärkere Künstelei verfiel, die im Gegensatz zu der streng architektonischen Behandlung der Gärten als überfeinert bezeichnet werden muß. Immerhin geht Hand in Hand mit dieser neuen Art das Verständnis für die Schönheiten unserer Havel. Die echte Künstlernatur Friedrich Wilhelms II. läßt sich in der neuen Anlage wohl erkennen. Das Motiv des Wassers spielte, wie in Woerlitz, im Gesamteindruck eine wichtige Rolle. Zwischen zwei Seen hatte der König diesen landschaftlich

59. Wilhelmplatz 2/3. Boumann.

60. Behlertstr. 31. Boumann d. J.

schönsten Punkt entdeckt, und die Romantik der Wasserfahrten fand ein Ziel in der unmittelbar an den Schloßbau anschließenden künstlerischen Gestaltung der Pfaueninsel. Wie ein seltsam fernes Wundereiland lockte sie zu Ausflügen mit ihrem uralten Eichenbestand, ihren künstlich halbverfallenen Bauten, der römischen Schloßruine, der gotischen Meierei. Auch im Neuen Garten half die Gotik die romantische Naturstimmung verstärken. Der gotische Pavillon der Bibliothek zeigt eine nur äußerliche, in der Anwendung des Maßwerkes sogar kindliche Erfassung dieser Bauart, ist im wesentlichen nur formell von ihr bestimmt, wie das die schmuckhaften Netz- und Sterngewölbe im Innern beweisen. Er bietet aber einen trefflich gewählten Standort für den Naturbetrachter; mit einem Blick erfaßt man, namentlich vom oberen Saale aus, die schön geschwungene Linie des Sees und den grünen Kranz der gärtnerischen Anlagen. Die tiefe, schöne Einsamkeit wollte man durch fremdartige Bauten, ägyptische Motive von geheimnisvoller Bedeutung, stark und seltsam auf den Beschauer wirken lassen. Für jene Zeit war das selbstverständliches Spielen mit den Empfindungen; uns lassen diese Mittel, die Natur in ihrer Wirkung zu steigern, vollständig kalt. Sie sind aber ein Ausdruck jener Zeit, der langsam aufsteigenden romantischen Epoche.

Es ist die Entdeckung der landschaftlichen Schönheit des Heiligen- und Jungfernsees und der Pfaueninsel ein bleibendes Verdienst Friedrich Wilhelms II. Er hatte aber nicht nur ein Verständnis für die Einzelheiten; das gesamte Landschaftsbild wollte er erfassen. Zu diesem Zweck erhielt Boumann der Jüngere den Auftrag, auf dem Pfingstberge einen gotischen Aussichtsturm mit Zimmern für den König zu errichten, und umfangreiche Landankäufe sollten diese Absicht einleiten. — Boumann entwarf zunächst eine Zeichnung, die wahrscheinlich unter Friedrich Wilhelm III. auf dem Brauhausberge ihre Verwertung fand. Dann aber unterbreitete er dem König die Risse zu einem großen gotischen Schloß von kathedralartigem Äußeren mit hohem Turm. Der frühe Tod des Herrschers vereitelte alle diese Pläne.

3. Hochklassizismus und Romantik Schinkels in Potsdam. 1810—1840.

Seit Schinkels Eintritt in den Staatsdienst (1810) und nach den großen Erschütterungen der Freiheitskriege begann eine neue Blütezeit der Baukunst; sie dauert bis 1840: Schinkels Hochklassizismus im Bunde mit der Hochromantik. Waren seine Vorläufer vom Barockstil ausgegangen, — er ist ganz Klassizist. Trägt die Frühromantik sentimentale und dekorative Züge, — er geht auf architektonische Erfassung der Gotik aus. Seine Kunst ist nichts Angelerntes, von außen Übernommenes, sie ist deutsch, fest verankert in der großen nationalen Kultur, die um die Wende des Jahrhunderts geschaffen wird. Die ästhetische Ansicht Schillers und Goethes, die Kunstlehre der großen Romantiker hat Schinkel völlig in sich aufgenommen. Auf selbständigem Anschluß an die Antike und die Gotik beruht die Ursprünglichkeit seiner künstlerischen Wirkungen. Ihm eignet ein außerordentlich glückliches Raumempfinden, ein harmonisches Maßhalten, eine geschickte Anwendung klassischer und romantischer Formensprache.

Schinkel ist ganz erfüllt von der idealistischen Weltanschauung Schillers. Die Freiheit des Geistes erscheint, so sagt er selbst, bei jeder Selbstüberwindung, bei jedem Widerstande gegen äußere Lockung, bei jeder Pflichterfüllung! — Jeder freie Moment ist ein seliger. Ohne Schiller könnten diese Worte nicht geschrieben sein. Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben in des Ideales Reich! — das ist auch des großen Architekten Wahlspruch gewesen. Er hat daher, wie jeder aufrichtige Idealist, gewaltig durch den Zauber seiner Persönlichkeit gewirkt. Die wundervolle Harmonie seines Wesens teilte sich jedem mit, der mit ihm in Berührung kam. Keine andere Formensprache konnte seinem Wesen so gemäß sein, wie die klassizistische. Mit Bramante hörte in der Renaissance für ihn der beste Stil der Architektur auf. Sehr bezeichnend! — Die ganze gewaltige Entwickelung des Barockstils mit ihrem ungeheuren Krafttstreben war für ihn, wenigstens theoretisch, nicht vorhanden. Praktisch aber läßt sich der Fortschritt, den die Baukunst im Barock gemacht hatte, doch auch bei ihm nicht ausschalten. Schon die Verwendung kanonisch feststehender Bauformen ver-

bindet ihn äußerlich mit der vorausgehenden Epoche, die auch klassizistische Züge die Menge aufweist. Die Profile Knobelsdorffs sind eine Vorahnung der späteren Klassik. Auch die Raumprobleme sind vielfach vom Barock her bestimmt. Die äußeren Umrisse der Nikolaikirche ferner atmen zwar Bramantesche Harmonie, aber die Kuppellinie ist nicht halbkreisförmig, sondern durch Michelangelo bestimmt und daher stark überhöht. Ganz ist also die zweihundertjährige Entwickelung nicht ausgeschaltet, sie wirkt, dem Künstler vielleicht unbewußt, doch noch nach. Neuen Zielen strebt er zu. Insofern als er nicht nachahmte, sondern die Bedingungen des Bauwerks zuerst sprechen ließ und je nach Belieben den Formenschatz der Überlieferung fruchtbar machte, ist er ganz modern. Sicherlich ist er zuerst und recht eigentlich Klassizist, nicht Romantiker. Harmonische Schönheit ist der Grundzug seines Wesens, auch seines Bauens. Die Gotik ist ihm der ergreifende Stil altdeutscher Bauart. Sie wurde, wie er selbst ausgesprochen hat, in ihrer Entwickelung durch einen wunderbaren und wohltätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen. Dadurch wurde die Welt geschickt, ein dieser Kunst zu ihrer Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen. Dieser Ansicht entsprach er durch eine klassizistische Umgestaltung der Gotik. Die Vermeidung der Strebebögen, das Schwinden des hohen Steildaches deutet das an. Schinkels klassische Bestrebungen beeinflussen und berichtigen seiner Meinung nach die Gotik in Hinsicht auf harmonische, rein künstlerische Wirkung. Gewiß kannte er die Gotik aus eigener Anschauung. Wir finden Reiseskizzen aus Chorin und Brandenburg unter seinem Nachlaß. Aus Marienburg berichtet er 1819: Einfachheit, Schönheit, Originalität und Konsequenz seien in diesem Bauwerk durchaus harmonisch verbunden. Schon sein Lehrer Friedrich Gilly hatte im Gegensatz zu den sentimentalen Romantikern der realistischen Auffassung historischer Gotik durch seine Aufnahmen der Marienburg vorgearbeitet. Ganz wie für Novalis ist für Schinkel das Mittelalter eine Zeit krafterfüllter, einheitlicher, christlicher Kultur. Das sprach sich seiner Ansicht nach auch in der Kunst aus. Die mittelalterliche Kunst als Ausdruck dieser einheitlichen Kultur müsse wieder aufgenommen und unter dem Einfluss der Schönheitsprinzipien, die das heidnische Altertum liefert,

fortgebildet und vollendet werden. Derartige Anschauungen leiteten ihn, für die Königin Luise ein Mausoleum im gotischen Stil zu entwerfen. „Nichts Großes und Schönes aus früheren Kunstepochen", sagt er, „soll und kann untergehen in der Welt, es dauert ewig fort, künftigen Geschlechtern zur Veredelung. Aber es häuft sich, so lange die Welt steht, diese Masse mehr und mehr an; der Einfluß dieser Erbschaft auf die Ausübung gegenwärtiger Kunst wird unsicherer und läßt Mißgriffe zu. Hierin Ordnung zu halten und das Wertvolle früherer Zeitalter unverfälscht unter uns lebendig zu erhalten und das Maß der Anwendung für die Gegenwart zu finden, ist eine der Hauptbestimmungen des Architekten." In diesem Sinne nahm der Meister die Werte der Vergangenheit auf, und hierin allerdings berührt er sich mit den führenden Geistern der Romantik. Auch sie umfaßten das Vergangene, das Kulturerbe mit einem Blick. Klassisches und Romantisches schlossen sich ihnen nicht aus, die Höhen der Kulturentwickelung haben für sie dasselbe Niveau: Homer, Dante, Shakespeare und Goethe sind in gleicher Weise zu werten. So hat Schinkel empfunden und daher erscheinen Antike und Mittelalter nicht als Gegensätze, sondern als gleichberechtigt in seinem Geiste. Allerdings muß sich das letztere eine Berichtigung vom klassischen Altertum aus gefallen lassen. Die Architektur ist die Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit, hat Schinkel einmal gesagt. Daß die Griechen in ihrer Architektur diese Tätigkeit vollendet geübt haben, war sein unerschütterlicher Glaube.

Schinkels erste große Schöpfung bei Potsdam war Charlottenhof und Umgebung. Hier liegen aber so starke Wirkungen der Renaissancerichtung Friedrich Wilhelms IV. als Kronprinz vor, daß eine Einreihung unter die Werke dieses Fürsten geboten erscheint. Etwa zur gleichen Zeit entstand das Schlößchen Glienicke für den Prinzen Karl in ungemein schlichten Wohnhausformen. Es erinnert in seiner Art etwas an jenes einfache Kavalierhaus, das der Meister für den Park von Charlottenburg schuf. In der Stadt selbst vollendete er ein Meisterstück vornehmer bürgerlicher Baukunst, das Zivilkasino (1820—1822) (Abb. 61) Das Innere des Gebäudes mit den festlichen Sälen zeigt die Begabung Schinkels für wirksame Repräsentation und mit Stolz darf er in einem Briefe an den Minister vom 18. Okt. 1820 sagen: „So sehr die Beibehaltung

dieses Saales wünschenswert ist (es handelte sich um Einschränkung bei der Bauausführung), so kann man doch dreist jedermann auffordern, in Berlin und Potsdam irgendwo, die Königlichen Schlösser ausgenommen, ein Gesellschaftslokal zu suchen, was dem, außer jenem Speisesaal, noch bleibenden Reste des Casinogebäudes zu vergleichen wäre!“ Auch das Äußere in seiner Zurückhaltung ist ganz selbständige, aus dem Zweck entwickelte Schöpfung.

Der Künstler stand im Jahre 1826 auf der Höhe seines Schaffens, als er den Auftrag Friedrich Wilhelms III. empfing, Entwürfe für eine Kirche auf dem Alten Markte in Potsdam zu liefern. Die neue Wache in Berlin (1816—1818), das dortige Schauspielhaus (1818—1821), das Alte Museum (1822—1828) zeigen seine vollendete Meisterschaft, seine sichere Beherrschung der klassischen Formensprache. Durch einen günstigen Zufall ist uns ein Blatt von des Meisters Hand erhalten geblieben, das über den Gang der Entwickelung seiner ersten Entwürfe Auskunft gibt. Der Inhalt stehe voran; dann soll seine Deutung folgen:

61. Stadtcasino. Schinkel.

Bemerkungen zu den Plänen für die in Potsdam neu zu erbauende Kirche. Blatt Nr. I stellt die Kirche St. Philippe du Roule in Paris dar. Bei dieser Kirche, welche nur die Vorderfassade gegen eine Hauptstraße kehrt, ist die Seiten- und Hinterfront vernachlässigt. Die Vorderfassade hat ungeachtet der Kolossalität der vier toskanischen Säulen (welche die am Berliner Schauspielhause um drei Fuß an Höhe übersteigen) etwas Dürftiges, zugleich wenig Kirchliches. Im Innern sind die Säulenreihen zu weit nach der Mitte hineingestellt, dadurch wird der Raum für die Zuhörer einer evangelischen Kirche geschmälert, weil hinter den enggestellten Säulen nicht viel auf das Sehen der Kanzel und das Hören des Predigers zu rechnen ist.

Blatt Nr. II. Neuer Entwurf in Form einer reinen Basilika, welcher sich im ganzen am meisten dem Plane Nr. I anschließt, jedoch mit folgenden Unterschieden: Der Portikus ist sechssäulig, die Säulen selbst aber von mäßiger Proportion, die

übrigen Fassaden sind gleichfalls mit korrespondierender Architektur versehen, weil das ganze Gebäude ringsum frei liegt. Die Säulenstellung im Innern ist weiter aus der Mitte gerückt, die Säulen untereinander stehen weiter auseinander und sind von geringerer Stärke, weil in der Höhe zwei Rang übereinander gestellt sind. Alle diese Einrichtungen gewähren größere Vorteile für Sehen und Hören. Die Kirche hat statt der ganz gewölbten Decke, die dem Sprechen hinderlich ist, eine flache Decke erhalten. Es ist Raum für eintausenddreihundert bis eintausendfünfhundert Menschen in dieser Kirche. Der Situationsplan zeigt, welchen Raum sie auf dem Platze einnehmen wird. In den vier oberen Ecken des Gebäudes sind Räume für mäßige Glocken eingebaut.

Blatt Nr. III. Ein anderer neuer Entwurf in der Totalgröße dem ad Nr. II gleich mit einer anderen Einrichtung im Innern. Statt der Unterstützung der Kirchendecke durch fünf Säulen an jeder Seite sind hier nur zwei Säulen angebracht, über welche Bogen gespannt sind, hierdurch werden für das Hören und Sehen noch mehr Hindernisse aus dem Wege geräumt. Der obere Rang Säulen fällt hiernach fort. Die Seitenfassade betont in Konsequenz dieser inneren Einrichtung große Bogenfenster. Die vordere Fassade ist ganz der ad II gleich und also kann der Effekt der hier gegebenen prospektivischen Ansicht für den Entwurf II in dieser Partie mitdienen.

Blatt Nr. IV. Ein anderer neuer Entwurf, bei welchem die Länge der äußersten Extremitäten soviel bedeutender angenommen ist, daß die Treppe des Portikus bis A (im Situationsplan Nr. II) vortritt und dann im Alignement der Häuser in der am Rathaus laufenden Straße liegt. Im Innern sind die Bogenspannungen noch weiter gehalten, um noch mehr Räumlichkeit zu gewinnen, so daß eintausendfünfhundert bis eintausendsechshundert Menschen Platz erhalten.

Blatt Nr. V. Ein anderer Entwurf nach den Prinzipien von Nr. II, jedoch in einer solchen Breite projektiert, daß die Kirche über zweitausend Zuhörer fassen kann. Wegen des größeren Flächeninhalts und der danach proportionierten größeren Höhe werden sich die Kosten um die Hälfte vermehren.

Blatt Nr. VI. Ein anderer Entwurf, gleichfalls auf eine Anzahl von zweitausend Zuhörern berechnet. Die Kirche ist mit einem flachen Kuppelgewölbe überspannt, in dessen Zenith ein einfallendes Licht angebracht ist. Dieser Entwurf gewährt die Freiheit, in der Folge einmal eine hohe Kuppel mit Tambour aufzusetzen, wenn ein solcher Bau etwa jetzt zu viel Kosten mit einem Mal verursachen sollte. Wie die Form einer solchen Kuppel ausfallen könnte, ist auf einem besonderen Blatte, zum Aufpassen angegeben.

Die Kosten dieses letzten Entwurfs werden die von Nr. V noch um etwas übersteigen, wegen der Gewölbe und der dazu nötigen stärkeren Widerlager und Grundmauern. Der späterhin vielleicht einmal auszuführende Dom über dieser Kirche würde dann ca. $^2/_5$ von den Kosten noch mehr betragen.

Was können uns diese Entwürfe erzählen? Zunächst gibt uns die Wahl der Kirche St. Philippe du Roule als Ausgangspunkt einigen Aufschluß. — Sie war von J. F. Th. Chalgrin von 1769—1784 in Paris gebaut worden und galt als ein Muster neuklassischer Bauweise. Sie übertrug ganz folgerichtig den Tempelstil auf das christliche Gotteshaus. König Friedrich Wilhelm III. hatte das Gebäude bei seiner Anwesenheit in Paris kennen gelernt, und es hatte ihm ausnehmend gefallen. Das kann man vollkommen verstehen. Noch heute verfehlt diese Kirche der vornehmen Welt in der stillen Straße des Faubourg St. Honoré mit ihren schlichten Wandflächen, den kraftvollen Säulen, dem intimen Säulensaal des Inneren ihre Wirkung nicht. Etwas ähnliches wünschte der Herrscher wohl in Potsdam zu haben, und Schinkel wird darin mit ihm eines Sinnes gewesen sein. Das Tempelmotiv, die harmonische Schlichtheit, das alles sagte ihm zu. Dazu kam, daß mit Rücksicht auf den Platz und die umgebenden Gebäude eine gewisse Höhe nicht überschritten werden konnte. Sonst hätte man die fein abgewogene Einheit der Anlage zersprengt. Höher als das alte Portal sollte der Neubau zunächst nicht werden, auch aus wirtschaftlichen Gründen verbot sich das. Das damalige Preußen war arm, die Aufgaben des Tages erforderten alle Kräfte; es ist eigentlich erstaunlich, daß unter so schwierigen Umständen noch soviel für die Kunst getan werden konnte. Die Kunstpflege trotz solcher Hinder-

nisse ist ein Ehrentitel Preußens, ein Ehrentitel des sonst so nüchtern-praktischen Königs Friedrich Wilhelm III. Die Rücksicht auf die Kosten zieht sich denn auch durch alle Entwürfe Schinkels hindurch, sie zeigt die Enge des Raumes an, in der ein so begabter Künstler sich eben zurecht finden mußte. Der Baumeister dachte bei seinen Zeichnungen, wie sich deutlich zeigt, weniger daran, einen klassischen Tempel zu schaffen, er suchte vielmehr unter Berücksichtigung der kirchlichen Aufgaben, eine neue Art Langhaus, etwa im Sinne der kirchlichen Basilika, herzustellen. Stets dachte er — das zeigen seine eigenen Worte — an die Wirkung des gesprochenen Wortes, der Predigt, im Raume. So suchte er nach Möglichkeit die schmückenden Säulen aus der Mitte zu rücken, um Platz für das Hören und Sehen zu gewinnen. Und noch ein zweites kam hinzu. Eine möglichst große Hörerschaft sollte in dem Raume vereinigt sein, handelte es sich doch um die größte Gemeinde der Stadt. Daher verschwanden schließlich die Säulen, die das Innere in drei Schiffe teilten, sie wichen bis unter die Emporen zurück, an Stelle des Langhauses trat ein kraftvoller, quadratischer Zentralbau. Von vier Eckpfeilern aus spannten sich große Bogen, die einen Ring für die Flachkuppel bildeten. Ein ähnliches System hat Schinkel auch für den ersten klassischen Entwurf der Werder-Kirche angewandt. Es geht zurück auf Motive des Pariser Panthéons, und zwar auf die Konstruktion der von Flachkuppeln überwölbten vier Kreuzarme dieses Bauwerks. Vorsichtig und leise deutet der Meister noch eine großartigere Lösung an, wenn die Kosten sie zulassen. Man könnte später einmal eine hohe Kuppel mit Trommeluntersatz anbringen. Diese Idee erwuchs aus dem Übergang zum Zentralbau, aber auch aus dem Wunsche, der Stadtkirche für den verschwundenen Turm einen Ersatz und dem Stadtbilde einen beherrschenden Mittelpunkt zu schaffen. Ein Blatt zum Aufpassen zeigt die Kuppel wesentlich so wie heute, allerdings ist die Kuppelschale eine reine Halbkugel. Da die Wirkung etwas gedrückt erschien, hat Schinkel mit dem Stift daneben eine neue stark überhöhte Wölbung gezeichnet, die dann für die weiteren Entwürfe maßgebend wurde.

Die Form seines Kuppelaufbaues entnahm er den klassizistischen Vorbildern, die er kannte. Sie findet sich in Europa zuerst an Christopher Wrens Paulskirche in London und an

Soufflots Panthéon in Paris. Sie ist ursprünglich ein Gedanke Bramantes für die Kuppel der Peterskirche. Der wollte die Trommel der Kuppel mit toskanischen Säulen umstellen, die Kuppelschale halbkugelig wölben. Das geplante System zeigt sich im kleinen an seinem Tempietto auf dem Klosterhofe von San Pietro in Montorio zu Rom. Bramante führte den Bau St. Peters nicht zu Ende, Michelangelo war sein Nachfolger. Seinem Riesengeist genügte die Halbkugel auf der Höhe nicht, er steigerte die Kuppellinie in die überhöhte Form hinein. In unerhörter Kühnheit war er bis an die Grenze des Möglichen gelangt. Die Außenseite der Kuppel wurde nicht mit dem Bramanteschen Säulenrund, sondern zwischen den Fenstern mit Wandpfeilern versehen, an die sich paarweis geordnete Säulen lehnen. Diese etwas ärmliche Anordnung läßt allerdings die unvergleichliche Herrlichkeit der Kuppellinie um so heller aufleuchten. Christopher Wren, der Meister von Sankt Paul in London, griff nun als strenger Klassizist auf die säulenumgebene Trommel Bramantes zurück, verband sie aber mit der überhöhten Kuppellinie Michelangelos und bildete das Ganze mit großer Folgerichtigkeit durch. Das Innere erreicht als Nachahmung der römischen Kirche das Äußere an Wirkung nicht. Auch Soufflot hat beim Bau des Pariser Panthéon (ursprünglich St. Geneviève-Kirche) sich wohl Bramantes erinnert; das Originellste an dem französischen Werke ist die Gestaltung des Innern. Das Studium römischer Thermenanlagen (vornehmlich der des Caracalla) hat auf die wundervolle eigene Gestaltung der vier Kreuzarme gewirkt. Über großen Ecksäulen schwingen sich Bogen empor. Sie tragen einen Kuppelring, der durch eine flache Wölbung geschlossen wird. Es ist nicht zweifelhaft, daß Schinkel für die Außengestaltung Anregungen von Wren, für die Innenkonstruktion solche von Soufflot übernahm. London und Paris waren ihm ja von seinen Reisen her wohlbekannt. Aber er übernahm nur Anregungen. Seine Nikolaikirche ist keine Nachahmung, sondern eigenes Werk. Die Kuppel wurde noch folgerichtiger klassisch durchgebildet (Abb. 62). An die Stelle einer Balustrade über den Säulen der Trommel setzte er einen Akroterienkranz, und verstärkte so den Eindruck des Tempelhaften. Der Aufsatzstock dicht unter der Kuppelschale erhielt über den Fenstern schlichte gerade Gesimse; Soufflot hat an dieser Stelle Kämpferbogen, Wren unruhig

wirkende Schilde. Auch die Laterne ist im Gegensatz zu den fast barocken der ausländischen Künstler ruhiger, tempelartiger. Schinkels eigenster Gedanke ist die Herstellung eines selbständigen Zentralbaues, er brach mit jeder Überlieferung des lateinischen und griechischen Kreuzes. Nur in der altchristlichen Kunst, zu deren Überlieferungen er somit zurückkehrte, finden wir Ähnliches. Die Verbindung dieses Zentralbaues mit der stark überhöhten Kuppel ist die glänzendste Leistung des Schinkelschen Genius. Die eigenartige Kraft und der sichere Aufstieg aller Bauglieder im Innern des Gotteshauses können auf kein empfängliches Gemüt den Eindruck verfehlen. Der deutsche Meister tritt mit seinem Werk ebenbürtig neben Christopher Wren und Soufflot. Sein Werk ist ferner auf dem Gebiet des protestantischen Kirchenbaues das klassizistische Gegenstück zu dem bedeutendsten Zentralbau des Barockstils in Deutschland, zu Bährs protestantischer Frauenkirche in Dresden. Eine große Aufgabe protestantischen Kirchenbaues war erwachsen, ihre Vollendung stand dahin. Die zaghaften Hinweise auf die Möglichkeit einer so großartigen Lösung in Schinkels Notizen beweisen, daß er, durch traurige Erfahrungen gewitzigt, kaum an die Verwirklichung seines Künstlertraumes dachte. Auch die Rücksicht auf die Finanzen des Staates, die sich eben erst zu erholen begannen, legte ihm, wie seine Aufzeichnungen beweisen, große Beschränkungen auf. Wenn er aber sein Ziel erreichte, dann durfte er diesen Bau als die Krönung seines Lebenswerkes betrachten.

62. Nicolaikirche. Schinkel.

Erst nach der Beendigung des alten Museums (1828) konnte der Meister wieder an die Arbeit für die Potsdamer Nikolaikirche herangehen. Noch schwankte man zwischen dem Langhause und dem Kuppelbau. Für das erstere wurde ein ausführlicher Entwurf fertig gestellt. Ein basilikales Langhaus mit Säulenvorhalle und je fünf Fenstern in zwei Geschossen an den Langseiten war geplant. Im Innern drei Schiffe, durch Säulenreihen, die in zwei Rängen übereinander stehen, getrennt. Aber der Gedanke an das Stadtbild über-

wiegt auch schon hier die Erwägung, den Rahmen des Platzes nicht zu sprengen. Das zeigt ein Entwurf, der Vorderfront rechts und links zwei Türme beizugeben. Wäre der zur Ausführung gekommen, so hätten wir ein deutsches Gegenstück zu Hittorfs St. Vincent de Paul in Paris.

Auch der Zentralbau mit übergewölbter Flachkuppel wurde noch einmal mit anderen Zeichnungen ausgeführt und vorgelegt.

Er wurde vom Könige genehmigt, aber die Hoffnung Schinkels, doch noch die hohe Kuppel aufsetzen zu können, erfüllte sich nicht. Friedrich Wilhelm wies diesen kostspieligen Plan zurück. Er trat vielmehr mit einem eigenen Entwurf hervor. Auf dem quadratischen Zentralbau mit übergewölbter Flachkuppel sollten in der Vorderfront über dem Hauptgesims zwei Türme angebracht werden, „an welchen", wie Schinkel sagt, „Seine Majestät höchsteigenhändig Kuppelformen zu bestimmen geruht hatten". Schinkel führt weiter aus, daß bei der quadratischen Grundform die Anbringung zweier Türme nicht ganz mit den Regeln des Ebenmaßes und der historischen Begründung der Kirchenformen zu vereinen sei, aber ungeachtet vollständiger Auseinandersetzung dieses Punktes sei sie vom Könige beibehalten worden.

Der Baumeister hoffte aber, die „imposante Größe und die sich charakteristisch aussprechende Grundform" würde den König bestimmen, vom Bau der Türme abzulassen. Da aber drängte der Herrscher 1832 mit der Ausführung der Türme und wollte die nötigen Summen sofort vorschießen lassen. Schinkel fürchtete „allgemeines Mißfallen" bei der Ausführung und wandte sich in seiner Not an Beuth. Dieser riet ihm, unmittelbar an den König zu gehen. Noch einmal wurde das gesamte Material vorgelegt unter Beifügung einer Ansicht des Stadtbildes mit den beiden Türmen von St. Nicolai im Verhältnis zu dem nahen gewaltigen Garnisonturm. Den Bedenken einer ungünstigen Wirkung der Türmchen im Stadtbilde neben der Heiligengeist- und Garnisonkirche verschloß sich der König nicht, er verzichtete auf seinen Lieblingsplan und gab Befehl, den ursprünglichen Flachkuppelentwurf auszuführen, das Gebäude aber mit einem flachen Satteldache zu bedecken und an der Vorderfront über dem Hauptgesims ein großes Giebelfeld anzubringen, das in größerem Maßstabe dem Giebelfeld an der kleinen Säulenvorhalle entsprach. So wurde denn auch verfahren.

Der Plan von 1829 unterschied sich im Inneren und Äußeren von der heutigen Ausführung in wesentlichen Punkten. Am Außenbau fehlten die vier Ecktürme. Im Innern war die Apsis mit Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn geschmückt, die großen Tragbogen zeigten drei Reihen echter Kassetten, die von zwei Gurtbogen eingefaßt wurden. Die Ausschmückung wurde 1834 durch Schinkel geändert. An Stelle der echten traten vier Reihen gemalter Kassetten mit nur einem Gurtbogen, die Chornische empfing eine Malerei, die bis auf die Figur des Christus der heutigen gleich ist. Der Künstler hatte den thronenden Herrn in starker Bewegung und in seitlicher Wendung zur Darstellung gebracht. Diese Gestalt wurde zur Zeit Friedrich Wilhelms IV. von Professor Holbein geändert. Der Maler Rosendahl, ein Corneliusschüler, hatte die Ausführung. Am 7. Januar 1837 gab Persius in einem Schreiben an Schinkel Bericht über die Fortschritte der Innendekoration. Er schreibt: Über den Kirchenbau und zunächst über das Bild glaubte ich, würde Herr Rosendahl, der bereits seit 14 Tagen nach Berlin gegangen ist und nun erst im nächsten Frühjahre zurückzukehren gedenkt, um die letzte Hand anzulegen, Ihnen einige Mitteilungen gemacht haben. Er hat in der letzten Zeit die von Ihnen gewünschten Änderungen an einzelnen Teilen bewerkstelligt und auch das Fehlende an den letzten vier Aposteln vollendet. Eine Änderung in der rechten Engelgruppe, wo Sie rieten, die Hände des mittleren Engels mehr gehoben anzudeuten, um mehr den Ausdruck der Innigkeit zu bezeichnen, scheint jedoch nicht ganz geglückt zu sein. Ich vermute, daß es mit der Änderung der Hände allein nicht abgemacht sein kann, sondern daß die Arme mehr angezogen gedacht werden müßten. Das Bild hat sich wie der ganze Kirchenraum in der letzten Zeit sehr gut gehalten und ist mit gehöriger Beobachtung der wechselnden Temperatur in den vergoldeten Flächen kein Anschlagen bemerkt worden. — — Die Orgel ist soweit gediehen, daß das Aufstellen der Pfeifen nunmehr begonnen hat. Die sämtlichen Ornamente sind befestigt und die Vergoldung derselben ist bis auf die unteren Kelche erfolgt. Die Altarbalustrade ist gänzlich vollendet und an der Kanzel werden die Architekturleisten vom Tischler befestigt. Herr Geiß hat zugesagt, in kurzer Zeit einen Teil der Ornamente dafür zu liefern. Die Modelle zu den Distelranken hat Herr Stützel

nach Ihrer Anweisung abgeändert, die sich jetzt viel besser machen und, wie ich hoffe, Ihren Beifall haben werden. Für die Ausführung der Schrifttafeln an der Kanzel werde ich mir, wie ich hoffe, recht bald persönlich Ihren gütigen Rat erbitten und Ihnen dann über den Bau noch ausführlicher berichten.“ Am 17. September 1837 vollzog in Gegenwart Friedrich Wilhelms III. Bischof Neander, der Generalsuperintendent der Kurmark, die Einweihung. Was war nun das Ergebnis einer mehr als zehnjährigen Mühe, einer Künstlerarbeit, die bis ins kleinste hinein gewissenhaft ihre Pflicht erfüllt hatte? — Das Gebäude blieb ein Bruchstück, die kühnen Gedanken des Meisters blieben ohne Verwirklichung. Als Predigtkirche war es, obwohl man gerade diesen Zweck im Auge gehabt hatte, völlig unbrauchbar; denn der Prediger war nur auf der rechten Seite des Schiffes in nächster Nähe verständlich, ein Flüsterecho beeinträchtigte die Akustik in hohem Maße. Unter den schweren Enttäuschungen, die ihn in den letzten Lebensjahren trafen, muß dies für Schinkels hochstrebenden Geist die schlimmste und schmerzlichste gewesen sein. Sie hat mit dazu beigetragen, den plötzlichen Zusammenbruch seiner seelischen Kraft zu beschleunigen. Die Krone seiner vaterländischen Schöpfungen sollte der stolze Kuppelbau werden, einen traurigen, unbrauchbaren Torso hinterließ er der Nachwelt.

Das Gotteshaus blieb 1837 unvollendet und wurde dann von 1843 bis 1850 unter Aufsetzung der Kuppel fertig gestellt. Erst zu dieser Zeit fügte Persius die 4 Ecktürme ein. Die Motive zu dem Kuppelbau stammen aus der Hochrenaissance und der römischen Antike, bei der inneren und äußeren Konstruktion der Kuppel aber hatte Schinkel etwas vom Geiste des Barocks übernommen.

So erklärt sich der eigenartige Gegensatz dieses Gebäudes zu den hellenistischen Bauten in Berlin.

Einige Zweckbauten, wie die Husarenställe in der Neuen Königstraße, die Kaserne der Schulabteilung, das Kadettenhaus, das Teltower Tor begleiten die Hauptarbeit an der Nikolaikirche. Die klassischen Motive beschränken sich bei ihnen auf große Giebelfelder und gelegentliche Verwendung des Säulenschmuckes. Der Bau der Glienicker Brücke, des feinen Kasinogebäudes (Abb. 63) im Park des Prinzen Karl, der Gartenhalle mit den Motiven vom Lysikrates-Monument zeigen

Schinkels hervorragende Fähigkeit, die Architektur mit der Landschaft in harmonischen Einklang zu setzen. Schon bei der Nikolaikirche hatte sich diese bewährt. Mit der Umrißlinie der Kuppel schuf er den beherrschenden Mittelpunkt für das Hügel- und Seengebiet der Havelstadt. Schloß Babelsberg kündigt eine zeitweilige Wendung zur Gotik an. Englische Einflüsse des Tudorstils sind hier unverkennbar. Die Kenntnis des allerdings künstlich wiederhergestellten Windsor muß in Anschlag gebracht werden, doch handelt es sich nicht um eine Kopie. Gerade der Bergfried mit seinen noch romanischen Formen deutet das an. Die übrigen Teile im Perpendicularstil sind geistreich mit dem Turme verbunden. Die Anordnung der Gemächer in Hakenform steigert den romantischen Eindruck, gleichzeitig werden dadurch hofähnliche Einsprünge gewonnen. Romantisch zu fassen ist auch die Übernahme russischer Motive in der Kolonie Alexandrowska und ihrer Alexander-Newski-Kapelle, die aber nicht Schinkel selbst angehört. Dagegen ist unter seiner Leitung die burgartig gehaltene, zinnengekrönte Ulanenkaserne aus Backstein (jetzt Gendarmeriekaserne am Brandenburger Tor) fertiggestellt worden. Tätigkeit war sein Lebenselement, bis in die kleinsten Details drang seine Anteilnahme, ausführlich hat er sich z. B. über das Gitter der Husarenställe geäußert (Juli 1822). Unter der übergroßen Last der Arbeit ist schließlich sein stolzer Geist zusammengebrochen.

63. Glienicke. Casino. Schinkel.

4. Spätklassizismus (Renaissancismus) und Spätromantik Friedrich Wilhelms IV.

1840—1861.

Die Epoche Friedrich Wilhelms IV. ist eine Zeit des Abschlusses und Ausbaues. Sie reicht von 1840—1861, in manchen Wirkungen noch darüber hinaus. Rückwärts kann man ihre Anfänge bis in die 30er und 20er Jahre verfolgen. Friedrich Wilhelm IV. war in hohem Maße künstlerisch begabt. Dafür haben wir das schwerwiegende Zeugnis Schinkels: „Er war

mit den höchsten Naturgaben und der edelsten Gesinnung ausgestattet, stellte mir die geistreichsten Aufgaben fast in allen Abteilungen der Kunst, und was von mir hierin gefördert wurde, das beurteilte er mit der geistreichsten Kritik, modifizierte es noch und stellte es endgültig fest.“ Mehrere tausend Handzeichnungen zeigen, daß der Herrscher es verstand, seinen Ideen auch zeichnerisch vollendeten Ausdruck zu geben. Für die eigentliche Aufgabe der Baukunst hatte er tiefes Verständnis, das beweisen seine klaren und sicheren Grundrißskizzen, seine Aufrisse und Perspektiven. Als Kronprinz wurde ihm das Glück zuteil, mit einem verständnisvollen Freunde, Schinkel, zusammenarbeiten zu können. Beide gingen Hand in Hand, und es ehrt den Fürsten, daß bei seiner vornehmen Gesinnung es nie zu einem Zusammenstoß mit dem Architekten kam. Der Ideenreichtum Friedrich Wilhelms wurde durch Schinkel in formvollendeter Weise zum Ausdruck gebracht. Durch Kuhlows Forschungen ist erwiesen, daß der König in höherem Maße der Gebende war, als man das bisher annehmen konnte. Andere künstlerische Einwirkungen hatten ihn bestimmt, und doch fanden sich die Freunde in dem gemeinsamen Ziel, dem Streben nach klassischer Harmonie. Dankbaren Sinnes hat als Symbol für diese edelste Freundschaft der Herrscher im Treppenhaus von Charlottenhof die Marmorbüste des Architekten aufstellen lassen. Neben der Antike erschien dem Könige wie den romantischen Theoretikern die Renaissance von besonderem Wert. Für die Architektur fand er selbständig den Zugang zu ihr durch Percier und Fontaine. Ihr Werk: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs“ vermittelte ihm die Kenntnis der vornehm abgeklärten Villenbaukunst der Italiener. Erst 1828 hat er auf seiner italienischen Reise sie aus eigener Anschauung kennen gelernt. Fontaine war ihm 1815 in Paris begegnet, er blieb mit ihm in regem Briefwechsel. 1841 verlieh Friedrich Wilhelm ihm den Roten Adlerorden 2. Klasse. E spricht in dem Begleitbriefe von Fontaines unvergleichlichen Entwürfen, den herrlichen Werken, die dieser veröffentlicht habe. Er stellt fest, daß sie einen gewaltigen Einfluß auf die fortschreitende Richtung seines Kunstgeschmacks ausgeübt hätten. In der Geschichte seiner geistigen Entwickelung seien sie epochemachend gewesen, indem sie seine Begeisterung für die Architektur

entflammten und nährten. „Eine Stunde wie die, die ich vor 25 Jahren in der Mitte Ihrer Reichtümer und Ihrer Schöpfungen erlebt habe, würde mir ein unbegrenztes Glück sein. Sie würden durch die Weisheit Ihrer Ratschläge die Hitze einer ungeordneten Einbildungskraft dämpfen können. Das ist nur ein Traum, aber ein schöner Traum Ihres wohlgeneigten Friedrich Wilhelm.“ Diese Worte lassen uns einen tiefen Blick in die Seele des Herrschers tun. Die eigentümliche Unrast seiner genialen Veranlagung hat selbst schwer auf ihm gelastet. Fontaines schlichtes Maßhalten hat eine wundervolle, beruhigende Wirkung auf ihn ausgeübt. Wir denken an Orest und die heilende Kraft der inneren Harmonie von Iphigeniens Seele. Von hier aus ist der Kern seines Wesens zu erfassen. Gewiß war Friedrich Wilhelm Romantiker im eigentlichen Sinne des Wortes. Er gehört in die Reihe der großen Vertreter dieser Richtung, zu Friedrich Schlegel und Novalis. Auch sie waren umfassende Geister, auch sie litten unter dem Drucke der ungeheuren Vielfältigkeit der Interessen. Die reine, edle, harmonische Schönheit steht oft im Gegensatz zu ihrem eigenen Wesen, daher fühlen sie sich so stark zu ihr hingezogen. Für Friedrich Wilhelm war die Antike und die Renaissance ein Quell der ewigen Schönheit, aber auch der Heilung und Beruhigung. So erklärt sich die Liebe zur Antike, die Begeisterung für Pompeji und Herculanum, die Stätten, wo bis in die kleinsten Bedarfsgegenstände hinein der Adel seliger Harmonie waltet. Wiederauferstanden ist dieser Kunstgeist in der Renaissance. Hier ist auch der Geist des Christentums der alten Schönheit vermählt, in keinem mehr als in Raffael. Seine Kunst hat vor allem die feinsten Schwingungen in der Seele des Königs ausgelöst. Daher hingen in Charlottenhof als vornehmster Schmuck die Stiche der Loggien und Stanzen von Volpato, daher vereinigte der Herrscher alle erreichbaren Kopien aus Familienbesitz in der zentralen Anlage des Raffaelsaales der Neuen Orangerie. Unzweifelhaft war etwas von dieser Harmonie auch ein Teil seines eigenen Wesens, der Teil seines reichen Seelenlebens, der in der Architektur am reinsten zum Ausdruck kommt.

Auch in den romantisch gerichteten Bauwerken wird dieser feine, schlichte Geist wirksam, alles Übermäßige und Kleinliche ist hier vermieden. Nach Hirths Zeugnis (26. Mai 1821) war der König ein großer Gönner des Byzantinischen und

Gotischen. Die Wiederherstellung mittelalterlicher Bauwerke lag ihm am Herzen. Bezeichnend ist die Einrichtung des Arbeitszimmers und der Bibliothek im gotischen Stile im ältesten Teile des Berliner Schlosses. Schon als Kronprinz hatte er auf der Marienburg geweilt. Die Begrüßungsworte des Liedsprechers, die Eichendorff gedichtet, haben in seinem empfindenden Herzen sicher lebhaften Widerhall geweckt:

Und ob's mit Schwert, mit Liedern
Sich Bahn zum Himmel schafft,
'S ist eine Schar von Brüdern
Und eine Liebeskraft!
Wo die vereint, da ranken
Sich willig Stein und Erz,
Da pfeilern die Gedanken
Sich freudig himmelwärts!

Nirgends ist die romantische Empfindung gotischer Bauweise von einem Dichter vollendeter ausgesprochen worden, und es ist geschichtlich von eigener Bedeutung, daß das in Gegenwart Friedrich Wilhelms geschah.

Aber auch die frühchristliche Kunst und die byzantinische zogen ihn lebhaft an. Er gab die Anregung zur Erforschung der ravennatischen Bauten und der Hagia Sophia, er kaufte in Venedig die Mosaiken, die jetzt die Friedenskirche in Potsdam und das Kaiser-Friedrich-Museum zieren. Die alte christliche Kunst enthält den vollen Nachklang der Antike, sie schien den reinen christlichen Geist, den Geist der ersten Liebe widerzuspiegeln. In den Basiliken konnte man sich in die Zeit der frühen Reinheit zurückversetzen, aus den strengen Formen der Glasstiftbilder sprach eine herbe, ergreifende Tiefe religiösen Gefühls. So ist es kein Wunder, daß von einer derartigen Kunstauffassung in der Bautätigkeit Friedrich Wilhelms deutliche Spuren sichtbar werden. Der Protestantismus betrachtete sich als unmittelbaren Nachfolger der ersten Christen; ihre Gemeindeverfassung, ihre garnicht klerikale Gestaltung des Gottesdienstes erschienen als vorbildlich. Derartig waren auch die Ansichten des Herrschers über das tiefste Wesen der Konfession, der er mit innerster Seele angehörte. Erschien ihm auch der Katholizismus als eine bedeutende Ausprägung des Christentums, als bedeutungsvoll für die Kunst, er strebte trotz allem nach einem selbständigen

Ausdruck protestantischen Geistes." Den glaubte er in dem Basilikenstil am klarsten gefunden zu haben. Daher plante er eine domartige Basilika als Fortsetzung der Bauten in Charlottenhof jenseits des Kanals der römischen Bäder, daher trug der Entwurf für den Berliner Dom mit seinem Campo santo des Hauses Hohenzollern frühchristliche Züge. Am stillen Port erhob sich bei Sakrow die Heilandskirche. Die Friedenskirche (Abb. 64) steht am Ende einer ganzen Entwickelung. Äußere Anlehnungen, aber mit eigenartiger Umprägung der Anregungen, an San Clemente und Sa. Maria in Cosmedin zu Rom sind vorhanden, aber der einem Campo santo (Pisa) ähnliche Kreuzgang, die Verbindung der Predigerhausgruppe mit der Kirche geben dem Ganzen die persönliche Note. Romantische Erinnerungen an die maurische Kunst zeigen ein Saal im Pfingstbergbelvedere, die Fontänenanlage auf der Charlottenhof-Terrasse, das Dampfmaschinenhaus mit Moscheekuppel und Minaret. Es handelte sich hierbei auch um eine allgemeine Zeitströmung, das beweist die „Wilhelma" bei Stuttgart.

64. Friedenskirche. Persius.

Für Nutzbauten erfand Persius einen eigenen Potsdamer Burgenstil. Dieser verwertete Motive aus Unteritalien, so die Simsstützen, die Zinnenbekrönung, schloß aber im übrigen Grundbestandteile der englischen Spätgotik, der romanischen Kunst, ja sogar der Renaissance in sich ein. Man erfand für die einzelnen Spielarten neue Kunstausdrücke, man sprach vom normannischen und toskanischen Stil. Hierher gehören der Turm auf dem Ruinenberge, die Husarenkaserne, das Proviantamt, die Försterwohnungen des Wildparks.

Beherrschend bleibt aber auch für diese Zeit die klassische Richtung. Das zeigen die Villenbauten im äußeren Umkreis der Stadt, für die Persius schon 1835 in seinem Landhaus (an der Ecke der Kaiser-Wilhelm- und Hohenzollernstraße, sogenannte Villa Keller), das Vorbild aufstellte. Sie weisen zusammen mit den Villen für die königlichen Gärten alle die gleichen Züge auf. Die Regelmäßigkeit des Grundrisses, die breiten Treppenflure, die beherrschende Anordnung

des Salons, Wohn- und Speisezimmers, das italienische Flachdach, den flachgedeckten Aussichtsturm gleicher Herkunft.

65. Lindstedt. Hesse.

Durch die Einfügung des Turmes in die Baugruppe ergeben sich eigenartige Gesamtwirkungen, die aber doch unter einer gewissen Gleichförmigkeit des Motives leiden. Der äußere Schmuck kehrt in mannigfacher Änderung wieder. Bei der überwiegenden Mehrzahl ist er klassizistisch, nur hier und da treten gotische oder Rundbogenformen auf. Schmuckhafte Putzrustika, Blendkämpferbögen, Dreiecksgiebel, Exedren, Gartenhallen im Tempelstil, Säulen- oder Pfeilerlauben und Gänge, schlichte Verdachungsgesimse oder Fensterumbauten, Nischen für Statuen, breite Freitreppen sind bezeichnende Einzelheiten. Sie finden sich auch an der letzten Schöpfung für den König selbst (1860), an Schloß Lindstedt (Abb. 65), nur hat hier der Aussichtsturm einen Kreisgrundriß und die Halle auf der Höhe ist ein Säulenrund mit einer Kuppelwölbung darüber. — Die verhältnismäßig nicht sehr zahlreichen Gebäude innerhalb der Stadt zeigen die klassizistischen Eigentümlichkeiten in noch einfacherer Weise (z. B. die Loge Minerva und das Schützenhaus, ferner der Bahnhof). Allerdings müssen alle diese Bauten in ihrer Wirkung für die bauliche Gesamterscheinung Potsdams sehr hoch gewertet werden. Sie haben den Vorteil der inneren Einheit des Stiles, eines stets gleichmäßigen Strebens nach feiner Harmonie. Sie fügen sich dem schon Vorhandenen willig ein und treten ihm als Zeugnisse eines einheitlichen Kunstwillens würdig zur Seite. Sie zusammen mit den friderizianischen Bauten sind der künstlerische Kern des Stadtbildes.

Die bezeichnenden Werke der Epoche Friedrich Wilhelms IV. sind Charlottenhof, das Pfingstbergschloß, die Neue Orangerie. Die kleine Villa (Abb. 66) im Süden des Sanssouciparkes ist eine Schöpfung des Königs und Schinkels, ein Denkmal ihrer gemeinsamen Arbeit. Das Hauptgebäude ging aus einem Umbau des früheren Herrenhauses hervor. Es ist nach Kuhlow wahrscheinlich, daß der erste Entwurf

66. Schloß Charlottenhof. Schinkel.

des Königs auf einem Vorbilde in Schinkels Reiseskizzen beruht, der Villa des Principe Val Guarnera nella Bagaria bei Palermo. Die dorische Säulenhalle ist ein Gedanke Friedrich Wilhelms im Sinne seines Architekten, das Hauptportal ein eigenes Werk Schinkels. Die Grundrißanordnung ging vom Könige aus, ebenso der Gedanke, den Mittelteil als Risalit zu behandeln, wobei ursprünglich nach dem Dichterhain auch eine Säulenhalle vorgesehen war. Die Renaissancevillen im allgemeinen waren Vorbild, Percier und Fontaine wurden benutzt. Auf die Terrasse hat die der Villa Albani gewirkt. Auch Geßners klassische Zeichnungen zog der Herrscher heran, die Wasserlaube an dem römischen Bade geht auf diese Vorlage zurück. Etwa zehn Jahre nach der Anlage Charlottenhofs plante Friedrich Wilhelm westlich vom Schlosse nach dem Hippodrom zu ein großes Landhaus in rein antikem Stile. Mazois' „Ruines de Pompéi" und dann eigene Eindrücke von der italienischen Reise beeinflußten den damaligen Kronprinzen bei dieser Idee, die ihm allein gehört. Vornehmlich aber dürfte die äußere wie auch die Grundrißgestaltung dieses Projektes durch Mazois' Phantasieentwurf: „Le palais de Scaurus" bestimmt worden sein. In der Nähe des Schlößchens Charlottenhof fanden die Wirtschaftsräume nach einem Entwurf Friedrich Wilhelms in Form einer italienischen Fabbrica ihre Stätte. Dahinter erstreckte sich dann das römische Haus mit seinem Baderaum (Abb. 67). Auch hier hat Kuhlow Mazois' Einfluß festgestellt. Die „thermae Lolliae" bieten eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Charlottenhof, sie scheinen aus dem Palast des Scaurus als kleine selbständige Gruppe herausgelöst zu sein, um in Potsdam ihre Stätte zu finden. Fünf Jahre nach der Thronbesteigung, zwanzig Jahre nach der beglückten Arbeit an Charlottenhof, ging der kunstsinnige Fürst daran, die Umgebung Potsdams mit neuen, großartigen Bauten zu schmücken. Schinkel war 1840, Persius 1845 dahingegangen. Friedrich Wilhelm war vielfach mehr auf sich selbst angewiesen, einen ganz ebenbürtigen Freund fand er unter den Architekten nicht. Dennoch gab es tüchtige

67. Römisches Bad. Schinkel.

Männer, die seine Ideen zur Ausführung brachten. Stüler steht in Berlin an der Spitze des Bauwesens. Hesse, v. Arnim, Schadow, Gottgetreu arbeiten in Potsdam.

68. Neue Orangerie. Hesse.

Diese ganze Gruppe von Künstlern bildet eine selbständige preußische Architektenschule, die im Aufblick zu dem Meister Schinkel eigene Wege ging. Eine Entwickelung der Baukunst war in Norddeutschland vorhanden, der eigentlich im übrigen Reiche nur noch Semper und seine Schüler an die Seite gestellt werden können. Die Hauptarbeit des Königs, Stülers und Hesses galt der Neuen Orangerie (Abb. 68). Der Gedanke eines Orangeriehauses im Bunde mit einer Villa war bald nach der Erbauung Charlottenhofs im Geiste des Herrschers aufgetreten, er gewann in veränderter Form in der Orangerie Gestalt. Die Entwürfe weisen aber ein langsames Abwenden vom rein klassischen Stile auf, ein immer stärkeres Eindringen der eigentlichen Renaissancemotive (vgl. auch die Durchfahrt am Palast Barberini (Abb. 68 a). Das zeigt sich nicht nur in den Terrassengärten. Auf die Einflüsse aus Fontaines und Perciers Werk weist der Mittelbau sehr deutlich hin. Die Villa Medici auf dem Pincio mit ihrer Gartenhalle und den beiden Türmen gab die Grundanregung. Alle Einzelheiten wurden strenger klassisch durchgebildet, nach Süden ein Säulenvorhof angefügt, nach Norden die eigentliche Gartenhalle dem Villenkomplex eingeordnet. Die langen Fronten, die seitlichen Durchgangsgebäude rufen uns die Erinnerung an Vasaris Uffizien wach; aber die Symmetrie der Flügelbauten, das Offenstehen der Baugruppe nach der Terrasse zu gewähren eine bessere Erfassung und verleihen dem Ganzen einen freien und großen Zug. Renaissance atmen das Paradiesgärtl nach Westen, der Nordische und Sizilianische Garten nach Osten zu. Die Baldachinfontaine an der Mauer der Bornstädter Landstraße im Vorgarten von Sanssouci läßt uns der Villa Este gedenken,

68 a. Palast Barberini. Durchfahrt. Umbau Friedrich Wilhelms IV.

die früher vorhandene Pferdefontaine erinnert an die Villa Borghese, der Seelöwenspringbrunnen im Sizilianischen Garten an die Villa Albani.

Ein der Orangerie ähnlicher Prunkbau sollte den Pfingstberg krönen. Schon 1847 begannen hier die Arbeiten, 1852 kamen sie zum vorläufigen Abschluß. Die Anlage bot den Rückhalt für den älteren Neuen Garten, in dem das Marmorpalais ausgebaut wurde. Die Turmhallen der Orangerie zeigen das Säulenmotiv, eine Säulenhalle verbindet; am Pfingstberg weisen die Türme, eine Erinnerung an die Villa Este, Kämpferbögen auf; die Verbindungshalle zeigt die gleichen Bogenstellungen (Abb. 69).

69. Pfingstbergschloß. Hesse.

Ein ausgeführter Entwurf Hesses (Abb. 70) läßt uns die Absicht erkennen, im Innern zwei Höfe einzufügen und mit einer zweistöckigen Villa am Ostabhange zu schließen. Ein Motiv vom Casino der Villa Caprarola sollte in großartiger Weise verwertet werden, ein Treppen-Wasserfall war nach dem Neuen Garten zu vorgesehen. Breite Terrassengärten rechts und links von dem Wassersturz sollten ihm zur Seite entstehen und zur Tiefe leiten. So wäre ein Werk von großartiger Phantastik geschaffen worden, ein würdiges Gegenstück zur Villa Este bei Tivoli. Zur Vollendung kamen alle diese kühnen Gedanken nicht. Was heute steht, ist ein Bruchstück, aber von wundervoll romantischem Reiz.

Unwiderstehlich packt den Betrachter die Erinnerung an den jähen Zusammenbruch eines stolzen Künstlergeistes, es paart sich die Wirkung der harmonischen Schönheit dieser Stätte mit einem Zuge seltsamer, weltentrückter Schwermut.

Mehr noch als der Bauherr der Schlösser und der Stadt Potsdam ist Friedrich Wilhelm der Schöpfer der Potsdamer Landschaft. Die Vereinigung von Kunst und Natur, die Herrschaft des künstlerischen Geistes über sie war der echt romantische Gedanke des Romantikers auf dem Throne. Die Absichten des Herrschers und seiner Gartenkünstler Lenné und Sello hat kein geringerer als Alexander von Humboldt am tiefsten erfaßt. In seinem Dankschreiben für die Verleihung

der Ehrenbürgerwürde Potsdams sagt er: „Durch die Huld zweier edler Monarchen ist mir 22 Jahre lang die Freude geworden, mit wenigen Unterbrechungen als ihr Mitbürger zu leben und in einer anmutig geschmückten Natur die Anregungen zu finden, deren keine Darstellung des ewigen Waltens physischer Kräfte entbehren darf.“ Die ganze Insel Potsdam sollte in eine von Natur und Kunst verschönte Landschaft verwandelt werden. Die moderne Auffassung des Landschaftsparks gab die Grundlage für alles Schaffen. Die sentimentale englische Anschauung ist überwunden, aber im Mittelpunkte steht das Streben, die Natur in der Nachahmung zu übertreffen.

Der Landschaftspark wird damit die kunstvollste, ja bis zu einem gewissen Grade die künstlichste Schöpfung des Menschen auf dem Gebiete der Gartenarchitektur. Der geniale Vertreter dieser modernen Richtung, der Fürst Pückler-Muskau, weilte 1834 in Potsdam und war bei der Anlage des Babelsberger Parkes beteiligt. Er ist auch der bedeutendste Theoretiker auf seinem eigensten Gebiet. Das Ideal der Gartenkunst war ihm da, wo sie wieder freie Natur, jedoch in ihrer edelsten Form zu sein scheint. Er sah in der Gartenkunst eine Naturmalerei, die ein Bild nicht mit Farben, sondern mit wirklichen Wäldern, Bergen, Wiesen, Flüssen hervorrief. Sein Ziel war: die durch Kunst idealisierte Natur. Das war eine Auffassung ganz im Sinne des Königs. Er fand den Mann, der selbständig zu ähnlicher Anschauung gelangt war: Peter Lenné. Dieser Künstler muß dem kunstliebenden Fürsten Pückler als gleichwertig an die Seite gestellt werden. Er war ungefähr gleichaltrig, hatte ein langes Studium seines Faches und eine erfolgreiche praktische Tätigkeit hinter sich. Idealisierung der Natur durch Kunst, wobei der Schein des Natürlichen erhalten blieb, war sein Bestreben. Ihn zeichnete dabei eine genaue Kenntnis der Eigenart, der Gruppenwirkung, der Farbwerte aller Baumarten aus, eine außerordentliche Geschicklichkeit in der Anordnung der Wege, der Ausnutzung der Flächen und Durchblicke. Bei aller Genauigkeit in der Behandlung der Einzelheiten verlor er nie den Blick für die große Gesamtwirkung. Ihm zur Seite stand Sello als verständnisvoller Mitarbeiter. Lennés und Sellos Wirken entstammen die Verbindungsalleen zwischen Bornim, Eiche, Bornstedt, Nedlitz, die Anlage von Sakrow, des Königswaldes.

70. Friedrich Wilhelm IV. und Hesse. Ausgeführter Entwurf für den Pfingstberg. Renaissance-Motive der Villa Medici und des Casinos der Villa Caprarola.

Der Kirchberg bei Nedlitz, die Ravensberge, Templin zeigen die Spuren ihrer Arbeit. Die Waldeinsamkeit des Wildparks geht auf sie zurück.

Das Verdienst des Königs darf nicht gering angeschlagen werden. Mit seinen Gartenarchitekten arbeitete er nachschaffend und helfend an der Verschönerung der gesamten Gegend, schloß die Lücken, die die Natur gelassen, und eröffnete Ein- und Ausblicke von harmonischer Wirkung. Friedrich Wilhelm hat das feinste und umfassendste Empfinden für die Natur Potsdams aufzuweisen; noch heute überrascht uns der sichere Blick, den er bewiesen, empfinden wir mit ihm die mannigfachen Reize, die er uns sehen gelehrt. Sein Wirken hat unvergängliche Spuren hinterlassen. Seine Gestaltung der Landschaft Potsdam ist noch heute vorbildlich. Die eigentümliche Schönheit des Havelgebietes in der Umgebung seiner Residenz, den Kranz der Parkanlagen an großen Wasserflächen, der einzig in Europa dasteht, verdanken wir seinem starken und reinen künstlerischen Wollen.

III. Pläne, Ausbauten, Abschlüsse.

Die Grundlinien für die stilistische Entwickelung der Stadt und Landschaft Potsdam sind in den beiden ersten Abschnitten gezogen worden; es erübrigt noch, sie hier und da ein wenig stärker nachzuziehen. Geistreiche Männer, wie es Friedrich der Große, Schinkel, Friedrich Wilhelm IV. waren, haben einen Überschuß an Entwürfen und Plänen aufzuweisen. Zwar sind diese nicht zur Ausführung gelangt, aber sie sind wertvoll für die Erfassung der Künstlerpersönlichkeiten, wertvoll auch bei dem feinen Verständnis jener Männer für Potsdam als Ausgangspunkte für Aufgaben der Zukunft.

König Friedrich der Große ließ mehrere Entwürfe für das von ihm geplante Neue Palais anfertigen. Dabei wurden verschiedene Gegenden Potsdams als Baustätten vorgeschlagen. Sie sind bezeichnend für Friedrichs Erfassung der Landschaft. In ihm lebt schon die Freude an den großen natürlichen Wasserflächen der Havel, und so kam ihm der Wunsch, sie nicht bloß von der Höhe aus zu überblicken, sondern sich in ihrer unmittelbaren Nähe anzusiedeln, um ihrer schönen, freien Wirkung froh zu werden. Der eine Entwurf von 1756, also bereits vor dem Siebenjährigen Kriege, zeigt das Neue Palais auf dem Kiewitt in der Achse von Sanssouci, dem Schlößchen genau gegenüber, in einer Linie, die durch die Waldemarstraße nach der Havel hin verläuft. Von hier aus bot sich ein herrlicher Blick auf die prächtige Fläche zwischen dem Tornow und Potsdam und die Höhe des Brauhausberges. Ja, Manger erwähnt einen noch weiter gehenden Plan von großer Kühnheit, die Erbauung des Schlosses auf dem Tornow selbst. Damit hätte der König allerdings eine Umgebung von überraschender Großartigkeit gewonnen; denn vom Schlosse her wäre der Blick auf den Templiner See hinzu-

gekommen. Wie sehr Friedrich diese Havelseen liebte, erkennen wir gerade während seiner letzten Lebenstage. Kurz vor seinem Tode ließ er sich im Wagen in stundenlanger Fahrt um die westlichen Seen fahren, auch um den Schwielowsee, ein rührendes Zeichen für seine Liebe zum Havellande. Er nahm Abschied von all dem, was ihn im Leben so oft erfreut und erhoben hatte. Der Wasserreichtum muß ihn besonders angezogen haben, hatte er doch schon sein Rheinsberger Schloß an großer Wasserfläche gebaut und sich der Wasserfülle des Grienerick- und des Rheinsberger Sees erfreut. Wir wissen nicht, aus welchen Gründen der Herrscher von jenen Plänen absah, sie sind sicherlich ungemein bezeichnend für sein feines Verständnis der Natur Potsdams.

Friedrich Wilhelm II. hat mit der Anlage des Neuen Gartens den Blick auf die Reize des Heiligen- und des Jungfernsees gelenkt, er hat die Pfaueninsel erschlossen und damit diese Gebiete in unseren Gesichtskreis gebracht. Die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Gegend hat er mit klarem Blicke erkannt, wollte er doch auf der Höhe des Pfingstberges einen gotischen Aussichtsturm bauen lassen. Der jüngere Boumann legte aber einen weitergehenden Plan für ein Schloß auf dem Berge vor. Er wollte es als ein Zeichen seiner langjährigen architektonischen Bemühungen, als ein Denkmal eigener Kunst, als sein Meisterstück angesehen wissen. Kein Wunder, daß dieser Entwurf der großen Mode der Zeit entsprechend gotische Formen annahm. Das vorgesehene Gebäude bildete im Grundriß ein langes Rechteck in zwei Geschossen, besaß im Untergeschoß einen großen Grottensaal und über diesem einen ebenso großen gotischen Festsaal. Zahlreiche Gemächer für den König, Parolesaal, Audienzzimmer, Wohnung für den Trésorier Ritz schlossen sich an. Auf dem Dache befanden sich zinnengeschmückte Aussichtaltane. Ein mächtiger, gotischer Turm an der einen Schmalseite, als Aussichtsturm gedacht, überragte die gesamte Anlage. Er verlieh dem Gebäude eigentlich mehr das Aussehen einer Kathedrale als das eines Schlosses. Darin zeigt sich ein gewisses Unvermögen, den gotischen Stil auf die Schloßbaukunst anzuwenden. Der Künstler kommt eben von der Kirchenbaukunst her, an der man die Überreste der gotischen Zeit noch erhalten sah, von dem gotischen Profanbau fehlt ihm jede Kunde. Die Innenraumgestaltung bleibt schließlich die des Barock-

schlosses, das ja der passendste Ausdruck für die Bedürfnisse eines Herrschers war. Somit wäre ein ungemein phantastisch anmutender frühromantischer Bau von größerem Umfange für Potsdam entstanden, der auch heute noch die Aufmerksamkeit auf sich lenken würde. Es war also ein Schloß mit Fernsicht auf dem Berge geplant, das zur höfischen Prunkentfaltung dienen konnte. Wie die Vigne von Sanssouci durch das Neue Palais, so hätte das Marmorpalais durch das Pfingstbergschloß eine notwendige Ergänzung gefunden. Friedrich Wilhelm II. starb zu früh, als daß dieser Plan, wie auch der eines Marmorpalais-Ausbaus reifen konnten.

Sein Nachfolger, Friedrich Wilhelm III., wollte zunächst die im Bau befindlichen Flügel des Marmorpalais vollenden lassen. Es ist nicht richtig, daß er dieses Schloß gemieden habe. Er wollte es im Gegenteil zu seinem Wohnsitz machen, und auch die Orangerie wurde häufig benutzt. Die hohen Kosten haben ihn schließlich wieder schwankend werden lassen, und er begnügte sich um 1799 mit der Veränderung des Westflügels im Potsdamer Stadtschloß. Hier wurden damals die Räume westlich des Bronzesaals neu hergestellt, darunter das pompejanische Zimmer, sowie die Wohnung des Prinzen Heinrich im Westflügel nach der Schloßstraße zu für das Königspaar eingerichtet. Die Rokokodecken blieben, Tapeten und Möbel aber entsprechen dem Frühklassizismus der Zeit. Somit gab Friedrich Wilhelm das Marmorpalais auf und benutzte es nur zeitweilig als Sommeraufenthalt wie auch das Pfaueninselschloß. Ein gotischer Turm wurde um 1800 auf dem Brauhausberge errichtet; denn die Versuche Friedrich Wilhelms II., auf dem Pfingstberge Land anzukaufen, wurden nicht wieder erneuert. Vielleicht griff man dabei auf jenen ersten Entwurf Boumanns zurück, der den Baumeister zum Bauplan des gotischen Schlosses angeregt hatte. Auf dem Pfingstberg ließ 1800 Herr v. Oesfeldt auf seinem Besitztume den sogenannten Tempel der Pomona massiv umbauen. Dafür liegt im Besitz des Oberhofmarschallamtes ein Grundriß von Schinkel vor, den wir als erste Arbeit für Potsdam anzusehen haben. Das Gebäude ging im Jahre 1817 in den Besitz der Krone über. Um 1800 muß auch ferner das Stallgebäude an der Weinmeisterstraße auf Oesfeldtschem Boden entstanden sein mit seinen frühromantischen gotischen Formen. Aus Schinkels Kreise stammt sodann ein nicht ausgeführter

Entwurf zum Umbau des Teltower Tores. Er befindet sich im Provinzialdenkmalarchiv zu Berlin. Zwei Torhäuser mit eingebauter Säulenhalle flankieren einen einfachen Triumphbogen, auf dem in Erinnerung an 1813—15 eine Victoria steht. In etwas anderer Form gelangte der Plan zur Ausführung. Die Säulen der Häuschen traten vor die gesamte Front. Das Tor selbst bestand aus einfachen Pfeilern mit Gitterverbindung. Es fiel bei der Anlage der jetzigen Kaiser-Wilhelm-Brücke. Nur eins der Torhäuschen blieb erhalten; die Säulen des anderen wurden zum Schmuck der Wand an der Dampferanlegestelle verwertet. Eine Zeichnung Schinkels im Schinkel-Beuth-Museum befaßt sich mit einer künstlerischen Ausgestaltung des Mühlenberges. Hier sollte sich ein Ehrentempel für Friedrich den Großen erheben. Augenscheinlich griff der Meister damit auf Friedrich Gillys berühmten Entwurf für den Leipziger Platz zurück, nur daß an Stelle der streng dorischen Form, wie eine flüchtige Bleistiftskizze andeutet, die korinthische gewählt werden sollte. Eine Triumphpforte hatte den Eintritt zu vermitteln, eine Bogenbrücke sollte über die Bornstedter Landstraße führen und die Verbindung mit dem Schlosse von Sanssouci hinter der Bildergalerie herstellen. Östlich des Schlosses war ein Museumsbau vorgesehen, der der Bildergalerie parallel liegen sollte.

Ebenfalls aus den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts (1823) stammen Risse Schinkels für ein großes Wasserschloß auf dem Tornow. Sie gehen wohl auf eine Anregung des späteren Königs Friedrich Wilhelm IV. zurück. Eine Bogenbrücke stellte den Übergang zum Flußufer her. Auf einem mächtigen Sockel, dessen Pfeiler auf der Vorderseite mit großen Reliefs geschmückt sind, erhebt sich der breitgegliederte Bau. Er bildet im Grundriß ein von Säulen umstelltes Quadrat, das in der Mitte von einem Rechteck durchbrochen wird. Dieses Rechteck ist eine durch das ganze Gebäude hinlaufende Säulenhalle, um die sich andere Gemächer gruppieren. Über dem ganzen Bau erhebt sich ein Stockwerk höher ein Pavillon, von Karyatiden getragen, mit der Statue des Windgottes auf dem Giebel. Zwei Freitreppen führten an der Vorderseite des Schlosses zu einer großen ionischen Säulenhalle, deren Unterbau mit Reliefs aus dem Panathenaeenzug geschmückt ist. In der Säulenhalle, die der

des Alten Museums ähnelt, befinden sich Fresken mit der Darstellung von Wassergöttern. Im großen Giebelfeld eines Säulenvorbaus fährt der Sonnengott empor, auf der Spitze dieses Giebelfeldes steht die Gruppe des Freundespaares von Ildefonso. Anspielungen auf ein Leben in der Umgebung des Wassers, der frischen, freien Natur, der Freundschaft geweiht, lassen sich nicht verkennen. Eine Ausführung mußte unterbleiben, da der damalige Kronprinz Friedrich Wilhelm 1825 Charlottenhof zum Geschenk erhielt. Nunmehr beginnen die Arbeiten Schinkels und des Kronprinzen zur Ausgestaltung des Lieblingssitzes. Wenn uns die Umgebung des Schlößchens an die Renaissancevillen gemahnt, der Kranz der Parkanlagen am See trägt Lennéschen Landschaftscharakter. Jenseits des Hippodroms mit dem Stibadium des Plinius (Abb. 71) war übrigens nach Westen noch eine Fortführung der Anlagen mit einem zweiten See südlich des Freundschaftstempels geplant. Hier wurde aber 1842 — 1844 der Fasanengarten mit der Fasanerie, einer Villa im italienischen Stil, eingefügt. Die Anlage der römischen Bäder seit 1835 vervollständigte die Gruppe des Gärtnerhauses (1829), des Tempels am See (1829) und der Erinnerungsbank an die königlichen Eltern (1834). Um 1839 plante Friedrich Wilhelm noch eine neue Gebäudegruppe „am Rande des Grabens", d. h. jenseits des Wasserlaufs, der die römischen Bäder begrenzt und von einer Wasserlaube nach Geßners Vorbild überwölbt wird. Drei Brücken führen auf der einen Zeichnung des Königs zu einer dreischiffigen Basilika mit Querschiff, Kampanile und Säulenkreuzgang. Ein Pfarrhaus sollte sich dieser Anlage angliedern. Diese Gedanken des Herrschers lebten später in der Schöpfung der Friedenskirche und der angrenzenden Baulichkeiten an anderer Stelle wieder auf. Zwischen dem Schloß Charlottenhof und dem Hippodrom war noch ein größerer Bau im antiken Stile vorgesehen. Er sollte Säulenhöfe, Kuppelsäle, ein Orangenhaus, Festräume einschließen. Ausführliche Zeichnungen des Königs sowie ein ausgeführter Entwurf Schinkels für

71. Gartensitz. Charlottenhof. Schinkel.

diese Bauten liegen vor. In großartiger Hochrenaissanceform gewannen in den 50er Jahren diese Absichten in der Neuen Orangerie, in die Hochrenaissance übersetzt, Gestalt. Nur die rein antike Form hat man dabei aufgegeben, die Grundgedanken jedoch, eine Villa mit einem Pflanzenhaus zu vereinigen, zur Durchführung gebracht. Die Anlagen nördlich des alten Sanssouci-Parkes, oberhalb der Landstraße, die hinter Sanssouci an der Historischen Mühle nach Eiche zu vorbeiführt, sollten noch in Zusammenhang gesetzt werden. Davon zeugt ein ausführlicher Plan im Potsdamer Stadt-Museum. Eine große Bogenbrücke verbindet auf ihm den Mühlenberg mit Sanssouci und dies Schloß wieder mit der Orangerie und dem Klausberg. Hinter dem Grottentor an der Historischen Mühle liegt ein Nymphäum, an Stelle des Nordischen Gartens ein Kavalierhaus, von dem aus man in den unteren Park gelangt. Nur die Orangerie hat mit ihm keinerlei unmittelbare Verbindung. Ausgeführt wurde später der Mühlenberg (Abb. 72) mit einer Villa von Hesse und einem Triumphtor nach dem Vorbild des Bogens der Goldschmiede in Rom mit Reliefs zu Ehren des badischen Feldzuges des Prinzen Wilhelm (Abb. 73). Die Anlagen des Ruinenberges wurden geschaffen. Der Nordische Garten (Abb. 74) mit seiner säulengeschmückten Grotte, die einen Altan trug, entstand; weiterhin der Paradiesgarten als Verbindung zwischen Orangerie und Drachenhaus. Jenseits des Klausberges erhob sich die Villa Lindstedt (1859—60), sowie das Quellnymphenhäuschen nahe dem düsteren Teich und der Tempel bei Eiche. Damit war das Neu-Sanssouci nördlich des alten Parkes vollendet. Einige Ergänzungen im alten Park traten hinzu. Die Seitenflügel Sanssoucis (Abb. 74a) erhielten ihre heutige Form. Auf die von Friedrich Wilhelm II. erbaute grottenartige Kastellanwohnung östlich vom Schlosse

72. Weinberg bei Sanssouci. Hesse.

73. Triumphtor. Hesse.

hinter der Bildergalerie setzte Friedrich Wilhelm IV. einen klassizistischen Aufsatzstock. An die Mauer der Historischen Mühle lehnte sich das Kastellanwohnhaus mit einer Treppe und Statuenwand nach dem Grottentor hin. Die Neuen Kammern erhielten eine klassische Ausgestaltung an der Nordwestseite mit der Pergola aus Marmor. Klassizistische Gärtnerhäuser unterhalb der Orangerie grenzten von Süden her an die große Landstraße. Auch der Zugang zum großen Hauptportal wurde würdig gestaltet. An der Ecke der Hohenzollernstraße, wo sie nach Sanssouci umbiegt, fand die Villa Tiecks ihre Stätte gegenüber der mit einem Turm geschmückten Villa Keller. Das Haus des Dichters erhielt nach der Seite eine schöne Gartenhalle, vor dem Mittelfenster unter einer Verdachung die sitzende Muse (Abb. 75). Daran schloß sich als Eingang für den Friedensgarten das vom König entworfene, von Hesse ausgeführte Drei-Königstor. David, Salomo, Karl der Große, Sinnbilder geistlich-weltlichen Fürstentums, wie die Romantik sie auffaßte, wurden hier als schmückende Standbilder in offenen Nischen errichtet. Am Eingang des Grünen Gitters baute man das Große Kabinettshaus, am Hauptfahrwege vom Grünen Gitter her einander gegenüber das Kleine Kabinettshaus, sowie die Villa Liegnitz. Im Umkreise um die Stadt schlossen sich in klassizistischem Stile an: die Villa Jägerallee 19/20, dann Jägerallee 1, ferner die Villa Arndt, Ecke der Spandauer Straße, sowie die Villa Schöningen an der Glienicker Brücke, die Villa Jacobs in der Bertinistraße. Gotischen Stil zeigte die Villa Thummley in der Neuen Königstraße, romantische Burgenform das abgerissene Gebäude und der Schornstein der Jacobsschen Zuckersiederei an der Havel gegenüber der Freundschaftsinsel. Burgenstil mit Renaissancemotiven erhielten ferner die Husarenkaserne, die Garnisonverwaltungsgebäude in der Neuen

74. Nordischer Garten. Friedrich Wilhelm IV.

74a. Sanssouci. Flügelbau: Friedrich Wilhelm IV.

Luisenstraße, sowie die Nedlitzer Brücke mit dem Fährhause. Die zinnen- und turmgeschmückten Gebäude ragten an allen Seiten der Stadt auf; Friedrich Wilhelm hatte für die romantische Stimmung, die sie anregten, eine besondere Vorliebe. Im Neuen Garten wurde das große Walmdach von der einstöckigen Meierei abgenommen, ein zweiter Stock in Backstein aufgesetzt, mit Zinnen geschmückt; der Schornstein des Wasserwerks erhielt Bergfriedform. Eine Mühle in der Nähe der heutigen Gasanstalt wurde als Burgturm maskiert, Burgform zeigte das Haus am Eingange des Wildparks, auf dem Ruinenberge der Aussichtsturm. Die praktischen Zwecke mußten sich überall dem Willen nach künstlerischer Wirkung unterordnen, ein Vorgehen, in dem wie bei den Scheinbauten Friedrichs des Großen immerhin eine gewisse Gefahr lag. Indessen wurde doch so die künstlerische Einheit in den Gebäuden der Umgebung der Stadt aufrecht erhalten. Es berührt uns allerdings fremd, daß alle Schornsteine eine dem praktischen Zweck nicht entsprechende Ausstattung aufgezwungen erhielten. Der des Wasserwerks in Charlottenhof erschien als Kandelaber; die Dampfmaschine Borsigs für die Sanssouci-Springwässer in der Alten Luisenstraße wurde in eine Moschee eingezwängt, der Schornstein bildete dazu das Minaret. Wir müssen aber diese Willkürlichkeiten der Gesamtwirkung wegen mit in Kauf nehmen. Die Türme der städtischen Landhäuser und der königlichen Villen der Orangerie und des Pfingstberges, von Lindstedt, und in den Parkanlagen, die zahlreichen Burgtürme, die Glockentürme der Friedenskirche, der Basilika von Nikolskoë und der Heilandskirche zu Sakrow, sie gewähren ein stets abwechslungsreiches, heiteres, anmutiges und doch einheitliches Bild inmitten der Parks, Wälder, Hügel und Wasserflächen der Landschaft Potsdam. Es ist ferner zu beachten, daß auch in den Parkanlagen eine Einheit durch den Baumeister Hesse und den Gartenkünstler Lenné hergestellt wurde. Neue Bauten, vielfach durch das Moment des springenden Wassers bedingt, sorgten für Abwechslung. In Sanssouci schmückte man die Mauer am Säulentor Knobels-

75. Elisabethhaus.

dorffs mit Schalenfontänen, einer kleinen Kaskade, einem Baldachinspringbrunnen, und legte der Friedenskirche gegenüber eine Rundbank an. Südlich der großen Landstraße nach Eiche wurden neue Anlagen in der Nähe des Neuen Palais geschaffen. Hier fand unter Pyramidenpappeln Lennés Herme von Rauch eine Stätte, von einem Hügel grüßte Thorwaldsens Hirtenknabe, am später zugeschütteten Palaisgraben stand eine zum Kampf schreitende altertümliche Athene. Der alte Rehgarten empfing durch Lenné den hainartigen Charakter. Marmorwände mit Wannen, Statuen auf hohen Säulen belebten die Baumgruppen des Hauptweges. Der Wassergraben am Südrande des Parks wurde zum geschlängelten Flußlauf, der Landschaftsstil drang immer weiter und überwand die alte französische Form. Der Neue Garten unterlag gleichfalls durchgreifender Änderung, die ländliche Freiheit machte der kunstvoll gestalteten Wald- und Wiesenlandschaft im Sinne Lennés und Fürst Pücklers Platz. Das Marmorpalais erhielt den früher geplanten Flügelausbau, die Säulenhallen die Nibelungenfresken Ossowskys, ein ganz romantisches Motiv. Springbrunnen schmückten den Ziergarten vor dem Schlosse, im Innenhof sprudelte das Wasser aus dem Sockel des Prometheusstandbildes. Eine Wandlung im Lennéschen Stil macht ferner die Pfaueninsel durch, auch hier wurde das Wasser belebendes Element. So drückte im Sinne künstlerischer Einheit Friedrich Wilhelm IV. allen alten Anlagen seine Eigenart auf. Das alles geschah aber in so feinsinniger und zweckentsprechender Weise unter Schonung des Bestehenden, daß man die Veränderungen gar nicht mehr als solche empfindet. Sie sind mit dem Alten zu einer neuen Schönheit organisch verwachsen. Es hat demnach auf diesem Gebiete ein wahrhaft künstlerischer Sinn, eine vollendete Meisterschaft gewaltet.

Zwei Bruderschlösser erhoben sich, eine Erinnerung an die romantische Schönheit des Rheines, an den lieblichen Ufern der Havel: Babelsberg und Glienicke. Dies wird von dem klassizistischen, jenes von dem romantischen Zuge maßgebend bestimmt. Prinz Karl und Prinz Wilhelm, die Brüder Friedrich Wilhelms IV., schufen sich wie der König in Charlottenhof ihren besonderen Ruhesitz und gaben ihm der eigenen Veranlagung entsprechend ihr Gepräge. Die innere Verwandtschaft der drei Brüder kommt in ihren drei Wohn-

schlössern ebenso zum Ausdruck, wie die Verschiedenheit ihrer Charaktere. Babelsberg ist die Schöpfung eines überreichen Lebens, und es ist nicht verwunderlich, daß Erinnerungen an den gewaltigen Gang der deutschen Geschichte mit hineinklingen. Der Prinz, der Regent, der König, der Kaiser hat hier ruhige Erholung und in der freien und schönen Natur Anregung und Erhebung gefunden. Das empfindet man vor allem bei einem Blick vom Schlosse, von der Siegessäule, vom Flatowturm her. Das kleine Schlößchen genügte nach 1840 den Anforderungen nicht mehr. Schon 1839 war auf halber Höhe des Berges ein gotisches Kavalierhaus errichtet worden, das Damenhäuschen am Wasser für die prinzlichen Kinder entstand 1841/42. Die gleichen gotischen Formen erhielt später das Wasserwerk, das den großen Geyser in der Havel höher als die große Fontäne in Sanssouci emporsteigen ließ. Fünf Jahre (1844—49) dauerte der innere Um- und Ausbau des Schlosses durch Strack. Der große, von Strebepfeilern gestützte Festsaal wurde in der Mitte des Gebäudes eingefügt, da wo die beiden Wohnflügel sich im rechten Winkel treffen. 1850 kam hinter dem Schlosse, auf Wunsch des Prinzen, der sich lange gegen die Ehrung gewehrt hatte, etwas versteckt, das Denkmal für den badischen Feldzug von 1849 zur Aufstellung. Es zeigt in gotischer Nische den Erzengel Michael von Kiß. Sechs Jahre später (1856) entstand der Flatowturm, so genannt nach dem Gute des Prinzen Wilhelm in Westpreußen, dessen Überschüsse beim Bau verwertet wurden. Der Oberbau, mit dem preußischen Adler geschmückt, ist eine Nachbildung des Eschenheimer Tores in Frankfurt a. Main. Der Unterteil ist romantisch-burgartig gestaltet, mit Bastionen, Wassergraben und Zugbrücke versehen. Kanonen aus dem badischen Feldzug halten hinter den Mauern Wacht. Hier in Potsdam erscheint die Erinnerung an die alte Reichs- und Krönungsstadt der deutschen Kaiser nicht ohne Beziehung zu den Plänen des damaligen Prinzen von Preußen, Deutschland unter Preußens Führung zur Einheit zu führen. In jedem Falle wollte der Prinz sich an einem Meisterstück echt gotischer, altdeutscher Städtebaukunst dauernd erfreuen; rührt doch das Eschenheimer Tor von dem größten Künstler des mittelalterlichen Frankfurt, Madern Gertener, her, der es 1426—28 aufführte. Nach 1870 wurde die Siegessäule mit Rauchs Victoria an herrlicher

Aussichtsstelle den in drei siegreichen Kriegen bewährten Kämpfern von ihrem Kaiser dankbar geweiht. Die tiefe, vornehme Dankbarkeit des Herrschers gewann Ausdruck in der Anlage der Generalsbank. Ihr gegenüber steht einsam und bedeutungsvoll Bismarcks Büste. Sie erinnert an die echt deutsche, wahrhaft einzige Freundschaft, die den Kaiser mit seinem Kanzler verband. Sie verkündet die Auffassung Wilhelms I., daß die unvergänglichen Taten des Heeres, mit der unvergleichlichen Staatskunst des großen Mannes

76. Babelsberg von Schinkel (1835). Umbau von Strack. Einfügung des Mittelturms, Anbau mit Bergfried (1844—49).

für alle Zeiten verbunden bleiben und dankbarer treuer Erinnerung gewiß sind. Mit der Gerichtslaube des ehemaligen Berliner Rathauses, einem Wahrzeichen Alt-Berlins, kam ein wertvolles Stück märkischer Backsteingotik in die Schöpfung Wilhelms I. hinein. Der Wiederaufbau des ehrwürdigen Bauwerks ist ein Zeichen der Pietät des Herrschers gegen die Überlieferungen seiner märkischen Heimat. Um alle diese Erinnerungsstätten schlägt der Park sein grünes Kleid. Dieser Garten ist Lennés Meisterwerk. Auf kleiner Grundfläche wird durch ein Gewirr von Wegen, Schlängelpfaden, Ausnutzung des Hügelgeländes der Eindruck der Weite und Tiefe mit ungemeiner Kunst erzielt. Es wird durch Wiesen-

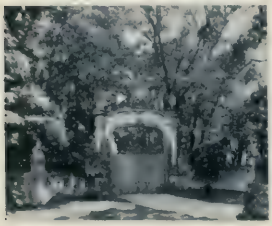
gründe, Baumgruppen, einzelne Bäume, Durch- und Ausblicke eine außerordentliche Reichhaltigkeit und Abwechselung der Motive geboten. Für alle Deutschen ist dies Fleckchen Erde geweiht durch Erinnerung an große Zeiten. Seit am 22. September 1862 die berühmte Audienz Bismarcks bei König Wilhelm in diesem Park stattfand, begann ein neuer Abschnitt der deutschen und damit ein neuer Abschnitt der Geschichte Europas überhaupt.

Einen größeren Umfang als Babelsberg nahmen die Besitzungen des Prinzen Karl von Preußen an. Auch bei ihnen gewinnen wir die Überzeugung, daß ein ungemein feinsinniger Geist seine Auswirkung gefunden hat. Ein Liebhaber des Altertums und seiner Kunst ist dieser in der Öffentlichkeit wenig bekannte Prinz gewesen. Seine Wohnstätte ist angefüllt mit zahlreichen kleinen Kunstwerken aus der Antike, die er auf seinen häufigen Reisen zusammengebracht hatte. Es ist daher kein Wunder, wenn im alten Glienicker Park der Klassizismus stark hervortritt. Auch ein feines Naturempfinden macht sich an den verschiedensten Stellen geltend und gibt dem Park die persönliche Note. Schinkels Meisterhand erkennen wir zunächst am Schlößchen selbst (1825—26), das später noch einen Aussichtsturm in klassizistischem Stile erhielt. Die ungemeine Schlichtheit in der Außenform, der stimmungsvolle Innenhof, die eigenartige Löwenfontäne, die Gartenlaube und die sogenannte „Neugierde", ein Gartenhäuschen, bilden eine geschlossene feinsinnig abgestimmte Gruppe. Die zweite Gruppe bilden die Gebäude an der Wasserseite. Hier ragt an der Ecke der Berliner Landstraße ein Rundpavillon hervor, dessen Mittelpfeiler, der sich über der Säulenhalle erhebt, Motive des Lysikratesdenkmals übernimmt (Abb. 77). In einer Linie mit ihm steht weiter nördlich am Uferwege das reizende Casino, eines der malerischsten klassizistischen Gebäude Schinkels. Es ist aus einem Umbau hervorgegangen (1824). Das zweistöckige Häuschen, der Lieblingssitz des Prinzen, zeigt nach beiden Seiten eine Pergola. Auf die Innenausstattung hatte der fürstliche Besitzer große Sorgfalt verwendet, z. B. den Fußboden in Marmor herstellen lassen. Die alte Glienicker Brücke (1831—36) mit römischen Bogenstellungen, das Lysikratesdenkmal, das Casino, sie waren als eine einheitliche, vom Künstler so beabsichtigte Baugruppe anzusehen, die in Abstimmung aufeinander,

in der Gesamtwirkung vor den grünen Bäumen des Parks ihresgleichen suchte. In späteren Jahren traten mit klassizistischen und italienischen Landhausmotiven das Pförtner- und Gärtnerhaus hinzu. Auf Schinkel zurück geht der Jägerhof (1829), ein Zeichen für die besondere Liebhaberei des Prinzen. Späterhin erfuhr die Besitzung noch durch ein Geschenk Friedrich Wilhelms IV. (1842) eine Vergrößerung. Der Park selbst erstreckte sich östlich einer festen Längsachse, die vom Schlosse her über die Anhöhen bis in die Gegend von Sakrow-Moorlake führte. Der Wasserweg mit seinen Ausblicken und Schluchten, seinem Waldcharakter gibt dem Park das besondere Gepräge. Stärker noch als in Babelsberg, gänzlich anders als in den Flächengärten Sanssoucis, Charlottenhofs, des Neuen Gartens tritt der romantische Zug zutage. Mit ihm wird die Fähigkeit des modernen Gartenkünstlers sichtbar, die verschiedensten Bedingungen des Geländes für die Kunst der Gartenanlage fruchtbar zu machen. Wundervoll wirkt in diesen Waldgründen die tiefgrüne Einsamkeit des Sommers, der leuchtende Blätterfall des Herbstes. Die romantische Stimmung wird unterstrichen durch die Schöpfung einer Teufelsbrücke, den Wiederaufbau eines frühchristlichen Klosterhofes, durch Namengebung wie die des „Tals der armen Hirten". Eine Art Fortsetzung für diese Anlagen bildete der Böttcherberg mit der Renaissanceloggia Alexandra außerhalb des eigentlichen Parkes von Glienicke. Jenseits des Glienicker Parks in der Richtung auf Wannsee wirkte die russische Romantik, dem Königshause durch die Heirat der Prinzessin Charlotte eigen, mit. An das Blockhaus des Leibkutschers Friedrich Wilhelms III., Iwan, (1819) schloß sich die basilikale Anlage der kleinen Kirche auf der Höhe (1834—36). Der Turm erhielt die russische Zwiebelkuppel. Das Gotteshaus steht in nächster Beziehung zu Glienicke. In ihm schlummern Prinz Karl und Prinz Friedrich Karl von Preußen. Prinz Friedrich Karl, der Sieger von Düppel und Le Mans, ist dann durch die Anlage des Jagdschlosses Dreilinden, durch die Errichtung einer Nachbildung der

77. Klein-Glienicke. Gartenhalle.

Flensburger Löwen bis nach Wannsee hin vorgedrungen. An diesen Stätten haftet vornehmlich die Erinnerung an ihn. Sein Vater, Prinz Karl, schloß Ende der 50er Jahre die Lücke zwischen Babelsberg und Glienicke durch die Erwerbung des Schlößchens Klein-Glienicke, das aus der Zeit des Großen Kurfürsten stammte. Der Architekt v. Arnim unterzog es einem Umbau. Er wählte hierzu in Erinnerung an die Zeit des Großen Kurfürsten einen typisch französischen Barockstil. Neben dem Schlosse kam dieser besonders an den Parktoren zum Ausdruck (1861). Das Wassertor (Abb. 78) weist ihn auf und besonders das jetzt geschlossene Portal mit dem reizenden Pförtnerhäuschen. An dieser Stelle erinnerte die Büste des Großen Kurfürsten über dem Tor an den ursprünglichen Schöpfer Klein-Glienickes. Der angewandte Stil, der gewiß auch der Zeitmode entsprach, entbehrte doch durch die Erinnerung an die große Vergangenheit des Hohenzollernhauses nicht eines gewissen romantischen Schimmers. In den 90er Jahren hat dann Prinz Friedrich Leopold noch einen Umbau in den damals zeitgemäßen Formen der deutschen Renaissance vollziehen lassen, die sich im neuen Reich, der Zeit des nationalen Aufschwungs und der Rückblicke auf spezifisch deutsche Kunstrichtungen, einer besonderen Beliebtheit erfreute. Im Westen Potsdams begegnen wir schließlich noch einmal den Spuren dieser kunstsinnigen Hohenzollernlinie, am Karlsturm bei Alt-Geltow. Er ist altertümelnd-romantisch empfunden, und läßt auf eine besondere Freude des Erbauers an der breitflächigen Havellandschaft bei Caputh und Werder schließen (1870).



78. Klein-Glienicke. Parktor.

Die Zeit des Königs und Kaisers Wilhelm hat in Potsdam nur wenig monumentale Spuren hinterlassen, sehr stark war noch die Nachwirkung der Richtung Friedrich Wilhelms IV. Nur ein stärkeres Eindringen von Hochrenaissanceformen macht sich hier und da bemerkbar. Die ältere Strömung zeigt sich an der Villa Hoffbauer am Kietz (1868), Arnim (Augustastraße 20). Der jüngere Persius schuf die Landhäuser Kapellenbergstraße 5 und Spandauer Straße 5.

Der Hitzigschule gehören an: Villa Friedrichs (Kaiser-Wilhelm-Straße 1), Villa Lessing (Jägerallee 21) und die sogenannte Henckelsche Villa am Pfingstberge auf dem Besitztum Prinz Karls. Romantisch empfunden im Sinne Friedrich Wilhelms IV. ist noch die Kaserne der 3. Garde-Ulanen mit ihrer Zinnenbekrönung (1868). Romantischen Nachklang bietet schließlich der bedeutendste Kirchenbau dieser Zeit: die katholische Peter-Pauls-Kirche (1867—68) (Abb. 79). Salzenberg, später Geheimer Oberbaurat, war der Erbauer. Er hatte im Auftrage König Friedrich Wilhelms IV. eine Reise über Verona, Ravenna nach Konstantinopel gemacht und dort eingehende Aufnahmen der Hagia Sophia vorgenommen. Die byzantinische, frühchristliche und frühromanische Baukunst stand ihm besonders nahe. Die Backsteinbauten Oberitaliens hatten auf ihn gewirkt. So wundern wir uns nicht, in dem Turm des Gotteshauses eine genaue Erinnerung an den herrlichen Kampanile von San Zeno in Verona, der schönsten frühromanischen Kirche Italiens, wiederzufinden. Der Wechsel von Marmorbalken mit Backsteinen mußte allerdings in Potsdam unterbleiben. Die Aufnahmen der Hagia Sophia waren von Salzenberg in einem großen Werk sorgfältiger Zeichnungen veröffentlicht worden. Sie weisen auf die besondere Freude des Künstlers an der byzantinischen Kunst hin. Die kommt im eigentlichen Kirchenhaus zu deutlichem Ausdruck. Wenn außen im Anschluß an den Turm die romanischen Formen, Radfenster, Zwerggalerien herrschen, der Grundriß ist ein byzantinischer, reiner Zentralbau mit den verkürzten Kreuzarmen des griechischen Kreuzes. Diese Kreuzarme sind nach byzantinischem Vorbilde vom viereckigen Hauptraum durch säulengetragene Bögen getrennt. Auch die Apsis ist byzantinisch, der dreifachen der Hagia Sophia nachempfunden. Es ist nicht zu verkennen, daß dem Künstler die Vereinigung aller Grundbestandteile und die feine Einzeldurchbildung vorzüglich gelungen ist.

79. Kath. Kirche. Salzenberg.

Zu kurz war die Regierung Kaiser Friedrichs, um deutliche Spuren zu hinterlassen. Erinnerungsstätten an ihn

sind aus der Kronprinzenzeit die Privatgärten am Neuen Palais, das von Friedrich Wilhelm IV. erbaute Amts- und Gutshaus zu Bornstedt, die ausgestaltete Basilika dortselbst mit Säulengang und Kampanile. Die Kirche zu Eiche wurde völlig wieder erneuert und verschönert, sie stammt noch aus Friedrichs des Großen Tagen, eine der wenigen guten barocken Dorfkirchen jenes Zeitalters. Die Kirchen zu Golm und Geltow in neugotischen Formen erfreuten sich des lebhaften Wohlwollens des Kronprinzenpaares. In der Stadt wandten die hohen Herrschaften ihr besonderes Interesse dem Bau des Victoriagymnasiums und vor allem dem stolzen Hochrenaissancepalast des Landgerichts zu. Das Landgericht ist unter dem Einfluß der Hochrenaissancerichtung entstanden, die am Berliner Kunstgewerbemuseum durch Schmieden und Felix Wolff Ausdruck fand. Es ist der Kronprinzenstil der 70er und 80er Jahre. Der künstlerische Vertrauensmann der Kaiserin Friedrich, Julius Raschdorff, schuf in Berlin den neuen Dom mit seinen ausdrucksvollen Hochrenaissanceformen, die sich dem Barock nähern. In Potsdam fiel ihm die Aufgabe zu, an das Peristyl vor der Friedenskirche das Mausoleum Kaiser Friedrichs anzubauen (Abb. 80). Erinnerungen an die Kirche zu Innichen in Tirol fanden Verwertung. Das Innere des Kuppelbaus ist durch die Schönheit des Materials, die vornehme Durchbildung der Renaissancemotive, die Säulenstellung in zwei Rängen außerordentlich wirkungsvoll und feierlich. Man merkt, daß dabei hochgesteigertes, kultiviertes Kunstempfinden zur Wirkung gelangt. Im Sinne ihres Gatten hat hier die Kaiserin mit Raschdorffs Hilfe ihrem eigenen Stilempfinden den unmittelbaren Ausdruck verliehen.

Aus der Zeit Kaiser Wilhelms II. können an dieser Stelle nur diejenigen Schöpfungen Erwähnung finden, die dem Stadt- oder Parkbilde eine gewisse Ergänzung, einen Abschluß verschaffen. In der Stadt sind eine Reihe von Monumentalbauten entstanden. Sie dienen nicht nur dem praktischen Zwecke, sie sind auch zur Herausstellung der Macht des neuen Reiches bestimmt. Daher ist ihnen der Neu-Barockstil gemäß. Das Repräsentative in dem Zeitalter Wilhelms II. ist durch Anwendung der ausdrucksvollen Hochrenaissance- und Barockformen zum Ausdruck gekommen. So weisen denn Post, Regierung, Oberrechnungshof, Kadettenhaus und

der städtische Bau des Realgymnasiums Barockformen auf. Sie schließen sich aber überwiegend der im süddeutschen Barock ausgeprägten Formgebung an. Das tritt vor allem bei dem kleinen, aber sehr tüchtigen Bau der Synagoge hervor. Der rote Sandstein, hier nötig, um die schmale Fassade neben der Post zu heben, erinnert an Franken, die Gliederung der Geschosse an St. Johannes Nepomuk, das Asamkirchlein, in München. Es muß aber trotz dieser Erinnerung die Eigenart des Potsdamer Baus besonders anerkannt werden. Monumentale Abschlüsse gewähren die beiden großen Brückenbauten dieser Epoche, die Kaiser Wilhelm- und Glienicker Brücke. Sie bilden die Übergänge zur Königsstadt und haben starken Schmuck erhalten. Die Lange Brücke ist ausgezeichnet durch den Naturalismus der Berliner Schule, Herters Soldatengestalten. Desselben Künstlers Denkmal des alten Kaisers wirkt durch vornehme Ruhe und ungemein glückliche Aufstellung sehr stark. Die Standbilder sind ein wertvolles Denkmal der bedeutenden Künstlergruppe naturalistischer Richtung, die sich um Reinhold Begas scharte. Das starke Kraftstreben fügt ihre Schöpfungen glücklich der barocken Umgebung ein. Stark barock ist auch der Schmuck der Glienicker Brücke empfunden. Hier ist die überlieferte Form der Kolonnade für die Aussicht auf den Flußlauf in glücklicher Weise wieder aufgenommen worden. Eine Vervollständigung des Stadtbildes ergab die burgartig breit auf dem Rücken des Brauhausberges lagernde Kriegsschule. Schwechten schuf sie, der Erbauer der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Deutsche Renaissanceelemente, besonders deutlich an der Hofseite, treten zutage und das moderne Studium des mittelalterlichen und Renaissanceburgenbaus ist nicht zu verkennen. So wurde hier in moderner Form eine alte Potsdamer Überlieferung fortgesetzt. Wirkungsvoll ist in gleicher Weise unter Anschluß an die Formen des zopfigen Vorklassizismus der Monumentalbau der Handels- und Gewerbeschule für Mädchen in der Neuen Königstraße, eine durch Feinheit der Auffassung

80. Friedenskirche. Mausoleum Friedrichs III. Raschdorff.

und Kraft der Gestaltung hervorragende Leistung. Es bleibt noch ein Ausblick auf die Parkanlagen. Im Neuen Garten entstand das Landhaus des Kronprinzen, im modernen Landhausstil von Schultze-Naumburg errichtet. Um fünf Höfe gruppierte sich die Anlage, die im modernen Sinne auf große monumentale Wirkung Verzicht leistete. Nur das schöne Wohnen ist dabei ins Auge gefaßt und aus diesem praktischen Zwecke heraus alles entwickelt. Unter Benutzung des Ausblicks auf den Jungfernsee fügt sich aber diese fürstliche Wohrstätte dem Park willig ein und hat keine wesentliche Veränderung nötig gemacht. Anders liegt die Sache in Sanssouci. Das Neue Palais wurde kaiserliche Residenz. Die prächtige Terrasse mit den Kandelabern wurde nach der Gartenseite zu angefügt. Kein anderes Schloß als die wahrhaft königliche Schöpfung des großen Friedrich eignete sich so zum Wohnsitz eines mächtigen Herrschers. Dadurch wurde nun auch dem Sanssouci-Park neue Pflege zuteil. Unter der Leitung des Hofgartendirektors Fintelmann wurden die Anlagen nördlich von Sanssouci wieder in Stand gesetzt und die innere Einheit betont. Die Verbindung zwischen Orangerie und Klausberg wurde ins Leben gerufen und hier eine ganz neue Anlage geschaffen. Ebenso entwickelten sich neue Teile am Westabhange des Klausberges nach Lindstedt zu. Damit kam der Plan Friedrich Wilhelms IV. zur Verwirklichung. Das einheitliche Neu-Sanssouci war gesichert und in seiner Schönheit erhalten. In neuester Zeit unterlag auch der untere Park durchgreifender Veränderung. Unter Hofgartendirektor Zeiningers Leitung wurde hier im ersten Teile unterhalb Sanssoucis der regelmäßige, architektonische Charakter der Gartenanlagen strenger betont und der Unterschied zwischen der Waldpartie des Rehgartens und der geregelten Form der übrigen Teile ausgedrückt. Durchblicke auf die Renaissanceterrassengärten Friedrich Wilhelms IV. kamen hinzu und zielten auf einen stärkeren, inneren, übersichtlichen Zusammenschluß der Gesamtschöpfung. In diesem Zusammenhang muß der Durchbruch nach der Neuen Orangerie und ihre Einbeziehung in den unteren Park betrachtet werden. Es handelt sich um eine wesentliche Änderung im Eindruck, den die Neuanlage hervorruft. Die Renaissancegärten Friedrich Wilhelms IV. sind nicht mehr einzelne Teile des Parkes, sie sind zum festen Bestandteil seiner Erscheinung geworden.

Die Terrassen der Orangerie in den unteren Park treten zu lassen, hatte, so weit unsere Kenntnis reicht, Friedrich Wilhelm IV. nicht beabsichtigt. Das Verdienst, diesen Gedanken im Sinne des Königs zuerst erfaßt und seine praktische Durchführbarkeit an Entwürfen (Abb. 83) und Modell gezeigt zu haben, gebührt dem Architekten Felix Wolff (später Direktor des Denkmalarchivs der Reichslande). Sein Entwurf aus den 90er Jahren mußte aber damit rechnen, daß die Hofgärtnervillen stehen blieben und die Straße nur etwas tiefer herunter-

81. Neue Orangerie. Anlage Kaiser Wilhelms II. von Geyer. Renaissanceterrasse.

geführt werden sollte. Im übrigen waren Treppenanlagen in ähnlicher Weise wie heute, nur auf schmalerer Basis, vorgesehen. Sie schlossen ein Wasserbecken ein. Der Kaiser hatte von diesem Plan mit großem Interesse Kenntnis genommen. Eine Ausführung aber erfolgte nicht. Ein neuer Entwurf von Geyer und Zeininger wurde dann zum Regierungsjubiläum 1913 in Angriff genommen. Der Weg unterhalb der Orangerie wurde erhöht, die Hofgärtnervillen umgebaut und, soweit nötig, aus dem Wege geschafft. Nunmehr konnte in breiter Front die Terrasse sich herabsenken. Eine architektonisch

gehaltene moderne Gartenfläche unter Erhaltung alter, wertvoller Bäume breitete sich davor aus. Von ihr führte ein Pfad zum Hauptwege, zu dem neu ausgeschmückten Rundteil, auf dem einst Knobelsdorffs berühmte Kolonnade gestanden. Hier bietet sich denn ein überraschender Blick auf den neuen Gartenteil und nach wenigen Schritten erhebt sich der Orangeriebau vor dem Beschauer in überraschender Phantastik und starker künstlerischer Wirkung (Abb. 81). — Durchschreiten wir vom Obelisken her

82. Sizilianischer Garten. Friedrich Wilhelm IV.

83. Erster Entwurf für eine Ausgestaltung der Terrassenanlage an der Neuen Orangerie mit Unterführung der Straße von Felix Wolff (1897).

den Park, so ergeben sich die folgenden Augenpunkte bei einem Blicke nach rechts: die Muschelgrotte, die Bildergalerie, Schloß Sanssouci, die Neuen Kammern, die Treppen vor der Felsengrotte, der Terrassenaufstieg des Sizilianischen (Abb. 82) und Nordischen Gartens, die Neue Orangerie, das Belvedere auf dem Klausberg. Damit ist eine gewaltige Fülle abwechslungsreicher, eigenartiger Wirkungen erzielt. Die Schönheiten Sanssoucis sind auf einen Mittelpunkt hin zusammengezogen worden. So wurde hier ein wirkungsvoller, einheitlicher Abschluß aller früherer Schöpfungen erreicht.

In einem Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten hat das ganze Herrscherhaus der Hohenzollern die Eigenart der Stadt Potsdam, der Parkanlagen, der gesamten Landschaft im Bunde mit bedeutenden Künstlern geschaffen. Dadurch ist eine in Europa einzige Leistung zustande gekommen. Eine unendliche Fülle persönlicher, künstlerischer, geschichtlicher Anregungen wird dem verständnisvollen Betrachter geboten; das Werden und Wachsen unseres Staates wird ebenso deutlich, wie das Werden und Wachsen unserer deutschen Kunst.

Anhang.

Zeittafel.

1660. Beginn des alten Stadtschlosses.
1662. Schlößchen Kaputh.
1662—64. Lange Brücke (Holzbau).
1664. Schlößchen Bornim.
1667. Predigerwitwenhaus (Breitestraße).
1674. Großer Saal im Stadtschloß.
1680. Schlößchen Glienicke (Klein-Glienicke).
1682. Beendigung des alten Stadtschlosses.
1695. Decke des Großen Saales.
1701. Fortunaportal.
1714. Kastellanhaus beim Jagdhaus Stern.
1715. Küchengarten Marly.
1719—22. Erste Stadterweiterung.
1721—24. Alte Stadtkirche.
1726. Heiligengeistkirche.
1731. Garnisonkirche. Jagdschloß Stern.
1732—34. Turm zur Heiligengeistkirche.
1733. Zweite Stadterweiterung.
1734. Langer Stall. Kommandantenhaus, holländisches Quartier begonnen.
1735. Garnisonkirchturm.
1738. Große Stadtschule.
1739. Gloriette im Bassin.
1740. Holländisches Quartier beendet.
1744. Havelbalustrade.
1745. Umbau des Stadtschlosses. Beginn von Sanssouci.
1746. Reitstall im Lustgarten verändert.
1747. Säulenportal zu Sanssouci. Schloss Sanssouci beendet.
1748. Schloßstraße 13 und 14.
1750. Am Alten Markt 17. Brauerstraße 10.
1751. Grotte in Sanssouci. Beendigung des Stadtschlosses. Schloßstr. 12. Westseite des Alten Marktes.
1752. Gärtnerhaus zu Sanssouci. Französische Kirche. Berliner Tor. Jetziges Oberpräsidium (Priesterstr. 13). Predigerhaus von St. Nikolai. Kommandeurhaus (Am Kanal 3).

1753. Neustädter Tor. Schauseite von St. Nikolai. Rathaus. Schwertfegerstr. 1. Am Alten Markt 12. Kabinettshaus.
1754. Sinesisches Haus. Humboldtstr. 3. Breite Straße 6/7. Kommandantur (Schloßstr. 7).
1755. Nauener Tor. Direktion der Gewehrfabrik. Blücherplatz 2. Am Neuen Markt 5.
1756. Bildergalerie. Südseite des Wilhelmplatzes.
1763. Sinesische Küche. Beginn des Neuen Palais.
1764. Lordmarschallhaus. Am Kanal 39.
1765. Breite Brücke. Westseite des Wilhelmplatzes begonnen.
1766. Beginn der Communs. Ostseite des Wilhelmplatzes.
1767. Nordseite des Wilhelmplatzes.
1768. Westseite des Wilhelmplatzes beendet. Freundschaftstempel. Antikentempel.
1769. Ostseite des Wilhelmplatzes beendet. Breite Straße 26/27. Blücherplatz 7. Beendigung der Communs.
1770. Beendigung des Neuen Palais. Drachenhaus. Belvedere auf dem Klausberg. Brandenburger Tor. Breite Str. 10.
1771. Beginn des Waisenhausumbaus. Palast Barberini. Die acht Ecken. Hoditzstrasse 6. Beginn der Burgstrasse.
1772. Waisenhaus: Kanalseite. Gardelazarett: Lindenstrasse Berliner Strasse 4—5, 18—19.
1873. Turm am Waisenhaus. Charlottenstrasse 45—47. Westseite des Bassins begonnen. Bis 1776 Weiterbau an der Burgstrasse.
1774. Neue Kammern. Rathausflügel. Schloss Sakrow. Armenhaus. Charlottenstrasse 54 a, b, 55.
1776. Jetzige Oberrechnungskammer (Am Kanal 29—32).
1777. Waisenhausbau beendet. Humboldtstr. 4. Burgstraße fortgesetzt.
1777(—83). Kietzstraße.
1779. Gewehrfabrik.
Um 1780. Französische Straße. Burgstraße beendet. — Bis 1785. Hoditzstraße fertig.
1781. Giebelseite des Langen Stalls. Predigerhäuser der Burgstraße. Hauptausbau der Charlottenstraße beginnt.
1782. Ordonnanzhaus (jetzige Charlottenschule). Fortsetzung der Charlottenstraße.
1783. Die alte Post (Am Kanal 19). Fortsetzung der Charlottenstraße.
1784. Beendigung der Charlottenstraße. Spornstr. 3, 4, 5.
1785. Montierungskammer am Langen Stall. Große Fischerstraße.
1786. Wachthaus am Kellertor. Südteil der Schockstraße.
1787. Beginn des Marmorpalais. Kutschstall am Neuen Markt.
1789(—90). Holländische Häuser im Neuen Garten.
1791. Orangerie im Neuen Garten.
1791—92. Pyramide (Eiskeller).
1792. Muschelgrotte im Neuen Garten.
1792—94. Maurischer Tempel, gotischer Turm (Bibliothek) im Neuen Garten.
1792—94. Schloß auf der Pfaueninsel.
1793. Beendigung des Marmorpalais. Schauspielhaus begonnen.
1794—95. Gotische Meierei auf der Pfaueninsel.
1795. Freischule am Neuen Garten. Giebel an dem Heydenreichschen Hause (Behlertbrücke).

1795. Schauspielhaus vorläufig beendet. Armenhausflügel und Kapelle. Brand der Nikolaikirche.
1795—96. Behlertbrücke.
1796. Haus der Gräfin Lichtenau (Behlertstr. 31). Friedrichstr. 17. Paretz.
1797. Neue Hauptwache (Lindenstraße) beendet. Anbau der Flügel am Marmorpalais. Wiederaufbau der abgebrannten Häuser am Alten Markt (bis 1799).
1798. Anbau am Schauspielhaus beendet.
1799(—1804). Neueinrichtung im Westflügel des Stadtschlosses.
1800. Oesfeldtsches Teehaus (Tempel der Pomona) am Pfingstberg.
1801. Abbruch des Theaters im Stadtschloß, Umbau zu Kastellanwohnungen.
1804. Gotischer Turm auf dem Brauhausberg. Kavalierhaus auf der Pfaueninsel.
1812. Denkmal Friedrich Wilhelms II. im Neuen Garten.
1816(—25). Arbeiten Lennés auf der Pfaueninsel und im Neuen Garten.
1818. Arbeiten Lennés in Sanssouci.
1819. Rutschbahn auf der Pfaueninsel. Blockhaus auf Nikolskoë.
1820—22. Zivil-Casino in der Stadt.
1822. Dampfmaschinenhaus auf der Pfaueninsel. Kandelaberfontäne ebenda. Husarenställe.
1824. Danziger Haus auf der Pfaueninsel.
1825. Lange Brücke (Stein- und Eisenbau) beendet. Schloß Glienicke. Schloß Charlottenhof, Baubeginn.
1826—27. Kolonie Alexandrowka.
1827. Neue Anlagen am Neuen Palais (bis 1832). Charlottenhof beendet.
1828. Stallgebäude in Glienicke und Jägerhof.
1829. Kapelle in der Russischen Kolonie. Gärtnerhausgruppe (Fabbrica) in Charlottenhof (bis 1832).
1830. Palmenhaus auf der Pfaueninsel (1880 abgebrannt). Schützenhaus in der Stadt. Grundsteinlegung der Nikolaikirche.
1831. Glienicker Brücke begonnen.
1832. Turm am Schloß Glienicke.
1834. Wirtschaftsgebäude in Babelsberg begonnen. Erinnerungsbank in Charlottenhof.
1835. Ulanen- (jetzt Leibgendarmerie-) Kaserne. Babelsberg eingeweiht.
1836. Glienicker Brücke beendet.
1837. Villa Keller. Vorläufige Beendigung der Nikolaikirche ohne Ecktürme und Kuppel.
1838. Rasenamphitheater auf dem Ravensberg.
1839. Husarenkaserne begonnen. Kavalierhaus zu Babelsberg.
1840. Kavalierflügel hinter der Bildergalerie. Westseite (Ausgang) der Neuen Kammern. Sakrow gekauft.
1841. Umbau und Ausbau Sanssoucis begonnen (bis 1842). Husarenkaserne beendet. Villa Liegnitz. Moschee (Wasserwerk) in der Alten Luisenstraße. Parkvergrößerung von Glienicke (bis 1842). Kirche in Sakrow begonnen.
1841—42. Damenhäuschen in Babelsberg. Dampfmühle in der Neuen Luisenstraße.
1842. Große Fontäne in Sanssouci. Fasanerie bei Charlottenhof. Anlagen am Ruinenberg. Bauten im Wildpark begonnen. Glienicker Park: Hirschtor, Römische Bank, Gotisches Tor.
1843. Fontänen in Babelsberg (bis 1845) und Umfassungsgitter mit Eingängen.

Marlygarten von Sanssouci. Wiederbeginn des Baus an der Nikolaikirche.

1844. Kirche in Sakrow beendet. Amtshaus in Bornim. Umbau Babelsbergs. Sanssouci: Nordischer, Sizilianischer, Paradiesgarten. Großes und Kleines Kabinettshaus (bis 1846).

1845. Wartturm auf dem Ruinenberg. Fontänen in Babelsberg beendet. Denkmal Friedrich Wilhelms III. auf dem Wilhelmplatz.

1846. Engelsquelle am Ravensberg. Gut Bornstedt. Bauten im Wildpark beendet.

1847. Pfingstbergschloß begonnen. Bayrisches Haus. Müllerhaus und Terrasse an der Historischen Mühle. Hofgärtnervilla südlich des Orangerieberges.

1848. Marmorbänke und -wannen in Sanssouci. Einweihung der Friedenskirche, „Neugierde" und Pförtnerhaus in Glienicke. Umbau des Schützenhauses.

1849. Pfarrhaus der Friedenskirche. Babelsberg beendet. Mühlenberg-Anlagen. Umbau des Palast Barberini (seit 1845).

1850. Klosterhof in Glienicke. Marmorfußboden im Kasino daselbst. Beendigung der Nikolaikirche.

1850. Beginn des Orangeriebaus.

1851. Mühlenberg (Weinberg) bei Sanssouci beendet. Drei-Königstor am Friedensgarten.

1852. Nedlitzer Brücke und Fährhaus (bis 1855). Friedenstor mit Rundbank.

1853. Mittelbau der Neuen Orangerie.

1855. Kirche zu Bornstedt (bis 1857).

1856. Beendigung der Neuen Orangerie im allgemeinen.

1857. Raffaelsaal in der Orangerie (bis 1860).

1858. Kirche in Werder.

1859—60. Schloß Lindstedt.

1861. Pfingstberg. Bogentore im ersten Hof, vorläufiger Abschluß des Ganzen.

1865. Marmorkopie von Rauchs Friedrichdenkmal in Sanssouci.

1867(—68). Katholische Peter-Paulskirche.

1868. Kaserne der dritten Garde-Ulanen (bis 1869). Villa Hoffbauer.

1869(—70). Loggia Alexandra. Herstellung des Schützenhauses. Abbruch des maurischen Tempels im Neuen Garten.

1870. Karlsturm bei Geltow.

1873. Friedrich Wilhelms IV. Standbild vor der Orangerie.

1874. Spandauer Str. 5.

1878. Victoria-Gymnasium.

1880—83. Landgericht.

1885. Denkmal Friedrich Wilhelms I. im Lustgarten.

1887—88. Neue Lange Brücke (Steinbau).

1888. Grundsteinlegung für das Mausoleum Kaiser Friedrichs.

1892. Mausoleum Kaiser Friedrichs beendet.

1895. Schmuck der Langen Brücke (Soldatenfiguren).

1897—1900. Hauptpostamt.

1899—(1902). Kriegsschule.

1901. Denkmal Wilhelms I. auf der Freundschaftsinsel. Denkmal Friedrichs des Großen auf der Plantage.

1902(—06). Regierungsgebäude.

1903. Denkmal Friedrichs III. auf dem Luisenplatz. Synagoge.

1907. Rechnungshof.
1907—08. Glienicker Brücke.
1908—09. Handels- und Gewerbeschule für Mädchen. Realgymnasium.
1910—11. Kadettenhaus.
1913—14. Jubiläumsterrasse der Neuen Orangerie. Landhaus des Kronprinzen.

*

Literaturnachweis.

1. P. Artelt: Die Wasserkünste von Sanssouci. Berlin 1893.
2. Belani: Sanssouci, das Neue Palais und Charlottenhof mit Umgebungen. Potsdam 1844.
3. R. Bergau: Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg. Berlin 1885.
4. A. Bethge: Die Hohenzollernanlagen Potsdams. Berlin 1888.
5. R. Borrmann: Die Bauschule von Berlin (Rede). Berlin 1909.
6. E. Cohn-Wiener: Potsdam mit den Königlichen Schlössern und Gärten. Berlin.
7. G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Band II. Berlin 1906.
8. R. Dohme: Barock- und Rokokobauten in Berlin und Potsdam: Im Neuen Reich. 1874.
9. E. Fidicin: Geschichte der Stadt und Insel Potsdam. Berlin 1858.
10. A. Geyer: Die Bautätigkeit Friedrichs des Großen. Berlin 1912.
11. M. L. Gothein: Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914.
12. C. Gurlitt: Friedrich der Große als Architekt. Westermanns Monatshefte. Band 69.
13. C. Gurlitt: Historische Städtebilder. Band V. Berlin 1909.
14. C. L. Haeberlin: Sanssouci, Potsdam und Umgegend. Berlin u. Potsdam 1855.
15. J. Haeckel: Geschichte der Stadt Potsdam. Potsdam 1912.
16. Th. Hinrichs: C. G. Langhans. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 116. Straßburg 1909.
17. P. Höckendorf: Sanssouci. Berlin 1903.
18. D. Joseph: Forschungen zur Geschichte von Künstlern des Großen Kurfürsten. Berlin 1896.
19. H. Kania: Beiträge zur Geschichte der künstlerischen Entwickelung Friedrichs des Großen. Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. Berlin 1915.
20. H. Kania: Festschrift zur Neueinweihung der Nikolaikirche in Potsdam. Potsdam 1913.
21. H. Kania: Friedrich der Grosse und die Architektur Potsdams. Potsdam 1912.
22. H. Kania: St. Nikolaikirche. Potsdamer Kalender 1914.

23. P. Klopfer: Von Palladio bis Schinkel. Geschichte der neueren Baukunst. Band 9. Esslingen 1911.
24. R. Kloeppel: Friderizianisches Barock. Berlin 1908.
25. W. v. Knobelsdorff: G. W. v. Knobelsdorff. Berlin 1861.
26. A. Kopisch: Die Königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam. Berlin 1854.
27. J. Kohte: Die Baukunst des klassischen Altertums. Braunschweig 1915.
28. B. Krieger: Lektüre und Bibliotheken Friedrichs des Großen. Hohenzollern-Jahrbuch 1913.
29. F. Laske: Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands im 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
30. A. Lichtwark: Deutsche Königsstädte. 2. Afl. Berlin 1912.
31. H. L. Manger: Baugeschichte von Potsdam. Potsdam 1789—90.
32. Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams. Band I—V und Neue Folge, Band I—III. Potsdam 1864—83.
33. Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams. Neue Folge, Band IV und V, seit 1904.
34. F. Netto: Ostasiatische Kunst in Alt-Potsdam. Potsdam 1906.
35. F. Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. Berlin 1779.
36. W. Pinder: Deutscher Barock. Düsseldorf und Leipzig.
37. Potsdams Merkwürdigkeiten. Potsdam 1798.
38. E. P. Riesenfeld: F. W. v. Erdmannsdorff und seine Bauten. Berlin 1913.
39. J. D. F. Rumpf: Berlin und Potsdam. Berlin 1823.
40. M. Schmid: Friedrich der Große als Bauherr. Aachen 1894.
41. H. C. P. Schmidt: Geschichte und Topographie der Königl. Preußischen Residenzstadt Potsdam. Potsdam 1825.
42. H. Schmitz: Berliner Baumeister vom Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914.
43. P. Seidel: Beziehungen Friedrichs des Großen zur bildenden Kunst. Berlin 1912.
43. P. Seidel: Das Marmorpalais im Neuen Garten zu Potsdam. Hohenzollern-Jahrbuch 1906.
44. P. Seidel: Das Potsdamer Stadtschloß bis zu Friedrich dem Großen. Hohenzollern-Jahrbuch 1904.
45. P. Seidel: Knobelsdorff. Hohenzollern-Jahrbuch 1899.
46. G. Sello: Potsdam und Sanssouci. Potsdam 1888.
47. E. J. Siedler: Die Gärten und Gartenarchitekturen Friedrichs des Großen. Zeitschrift für Bauwesen 1911.
48. F. Stahl: Schinkel. Berlin 1912.
49. P. Wallé: Leben und Wirken Karl v. Gontards. Berlin 1891.
50. A. v. Zahn: Barock, Rokoko und Zopf. (Lützows Zeitschrift für bildende. Kunst. 1878.)
51. C. Zetzsche: Zopf und Empire in Mittel- und Norddeutschland. Leipzig 1909.
52. O. Zieler: Potsdam, ein Stadtbild des 18. Jahrhunderts. Band I. Stadtarchitektur. Berlin 1913.

*

Verzeichnis der Personennamen.

Algarotti 28.
Ammanati 12, 33.
Anna, Königin 12.
d'Argens 31.
v. Arnim 72.

Baehr 61.
Begas, Reinhold 93.
Bernini 12 23.
Beuth 62.
Bismarck 87. 88.
Blondel, der ältere 11. 15.
Blondel, der jüngere 36.
de Bodt 15. 16.
Borsig 84.
Boumann, der ältere 16. 17. 27.
Boumann, der jüngere 45. 48. 50. 52 78. 79.
Bramante 12. 30. 53. 54. 60.
Braunschweig, Herzog von 31.
Broebes 16.
de Brosse 15.
Büring 29.
Burlington 28. 30.

Campen 12. 15.
Caylus, Graf 43.
Chalgrin 58.
Chambers 32. 46. 47. 51.
Chandler 44.
Charlotte, Prinzessin 89.
Chieze 14. 19.
Cochin 44.

Dante 55.
Darthenay 44.
Dohme 44.
Dvorak 43.

Eichendorff 68.
Erdmannsdorff, Freiherr von 45. 47. 49. 50.
Erwin von Steinbach 47.

Fintelmann 94.
Fischer von Erlach 12. 37.
Fontaine 66. 67. 71. 72.
Franz, Herzog 45. 47.
Friedrich I. 12. 18. 19.
Friedrich II., der Große 14. 20. 21. 23. 24. 25. 27. 29. 30. 31. 32. 34. 35. 38. 47. 77. 80. 84. 92. 94.
Friedrich III., Deutscher Kaiser 91. 92
Friedrich, Kaiserin 92.
Friedrich Heinrich von Oranien 14. 15.
Friedrich Karl, Prinz 89.
Friedrich Leopold, Prinz 90.
Friedrich Wilhelm, Kronprinz des Deutschen Reiches, siehe Friedrich III.
Friedrich Wilhelm, Kurfürst 12. 14. 19. 24. 90.
Friedrich Wilhelm I. 12. 17. 18. 20.
Friedrich Wilhelm II. 25. 31. 41. 43. 49. 51. 52. 78. 79. 82.
Friedrich Wilhelm III. 48. 52. 56. 58. 59. 62. 64. 79. 89.
Friedrich Wilhelm IV. 55. 63. 65. 66. 67. 68. 70. 71. 73. 76. 77. 80. 81. 83. 84. 85. 89. 90. 91. 92. 94. 95.
Fuga 11. 29.

Gabriel 32.
Gayette 17.
Geiß 63.
Gerlach 17.
Gertener 86.
Geßner 71. 81.
Geyer 95.
Gilly, Friedrich 45. 54. 80.
Glume 27.
Goethe 47. 48. 53. 55.
Goldmann 17.
v. Gontard 13. 33. 35. 36. 37. 38. 42. 49.
Gottgetreu 72.
Griscavallo, Graf 28.
Gurlitt 30.

Halfpenny 38.
Hardouin-Mansart 22.
Hawksmoor 12. 16.
Heinrich, Prinz (Bruder Friedrichs II.) 31. 79.
Héré 32.
Herter 93.

Hesse 72. 73. 82. 84.
Hildebrandt 29.
Hirth 67.
Hittorf 62.
Hitzig 91.
Holbein 63.
Homer 55.
Hoppenhaupt, der ältere 21.
Hoppenhaupt, der jüngere 21.
Humboldt, Alexander v. 73.

Iwan 89.

Jacobs 83.
Jones 12. 29. 30. 33.
Juvara 11.

Kambly 21. 25.
Karl, Prinz 55. 64. 85. 88. 89. 90. 91.
Kent 46.
Kiß 86.
v. Knobelsdorff 21. 22. 23. 25. 27. 33. 34. 37. 49. 54. 84. 96.
de Keyzer 18.
Krüger, Andreas Ludwig 40. 41. 45. 50.
Kuhlow 66. 70. 71.

Langhans 45. 48. 50.
Langley 46.
Lebrun 11.
Legeay 23. 32.
Lenné 73. 74. 84. 85. 87.
Le Nôtre 46.
Leoni 29.
Leroy 44.
Lichtenau, Gräfin 51.
Ludwig XIII. 11.
Ludwig XIV. 46.
Ludwig XV. 13.
Ludwig XVI. 44.
Luise Henriette 18.
Luise, Königin 55.

Macpherson 46.
Manger 29. 30. 77.
Mansart 12. 14. 17.
Marie Antoinette 47.
Marigny 44.
Marlborough 12.
Mazois 71.
Michelangelo 54. 60.
Moritz v. Oranien 19.
Morris 12.

Nahl 21. 25.
Nering 15. 27.
Neander 64.
Neumann, Johann Balthasar 37.
Novalis 54. 67.

v. Oesfeldt 48. 79.
Ossian 46.
Ossowsky 85.

Palladio 12. 16. 28. 29. 30. 32. 43. 46.
Percier 66. 71. 72.
Perrault 11. 22. 26. 43.
Persius, der ältere 64. 69. 71.
Persius, der jüngere 90.
Piranesi 36. 44.
Pitrou 38.
Plinius 81.
Pompadour 44.
Pöppelmann 37.
Pückler-Muskau, Fürst 74. 85.

Raczynski 42.
Raffael 67.
Ramsay 46.
Raschdorff 92.
Rauch 85. 86.
Revett 44.
Richardson 43.
Richter 36.
Ritz 78.
Robertson 46.
Rosendahl 63.
Rousseau 51.

Salzenberg 91.
Sanmichele 30.
Schadow, der ältere 50.
Schadow, der jüngere 72.
Schiller 53.
Schinkel 45. 48. 53. 54. 55. 59. 60. 61. 62. 63. 65. 66. 70. 71. 77. 79. 80. 81. 88. 89.
Schlaun 31.
Schlegel, Friedrich 67.
Schlüter 15. 25.
Schmieden 92.
Schultze, Johann Christian 40.
Schultze, Johann Gottlob 40.

Schulze-Naumburg 94.
Schwechten 93.
Sello 73. 74.
Semper 72.
Serlio 23.
Shakespeare 55.
Solms, Gräfin 15.
Soufflot, 13. 14. 36. 44. 45. 60. 61.
Spon 43.
Stanislaus, König v. Polen 32.
Strack 86.
Stosch 35.
Stuart 44.
Stüler 72.
Sturm 17.
Stützel 63.

Tieck 83.
Titel 36.
Thompson 45.
Thorwaldsen 85.

Unger 33. 35. 36. 37. 40.

Val Guarnera, Principe 71.
Vanbrugh 16. 30.
Vasari 72.
Villiers 28.
Vingboons 12.
Vitruvins 11. 28. 43.
Volpato 67.

Wade 28. 29. 30.
Wilhelm I., Deutscher Kaiser 82. 85. 87. 88. 90.
Wilhelm II., Deutscher Kaiser 92.
Wilhelm, Kronprinz des Deutschen Reiches 94.
Wilhelm, Prinz, siehe Wilhelm I.
Wilhelmine, Prinzessin 35.
Winckelmann 44. 45. 48.
Wolff 92. 95.
Wölfflin 11.
Wood 44.
Wren 12. 20. 59. 60. 61.

Zeininger 94. 95.

✶

Verzeichnis der Bauten.

Acht Ecken 38.
Akzisemauer 18.
Alexander-Newski-Kapelle 65.
Alexandrowka, Kolonie 65.
Alkoven, Stadtschloß 25.
Alte Post 40.
Alter Markt 13: 50.
Alter Markt 16: 50.
Alter Markt 17: 27.
Altes Museum, Berlin 56.
Amtsgericht, s. Kommandantenhaus.
Anlagen nördlich Sanssouci, siehe Neu-Sanssouci.
Antikentempel, Sanssouci 23. 35.
Antikes Landhaus bei Charlottenhof 71. 81.
Apollosaal, Berliner Opernhaus 22.
Armenhausflügel 50.
Arbeitszimmer, Berliner Schloß 68.
Arbeitszimmer, Stadtschloß Potsdam 25.
Asamkirchlein, München 93.
Athen 44.
Athenestandbild 85.
Aufsatzturm, Stadtschloß 14. 18.
Aussichtsturm, Glienicke 88.

Babelsberg, Schloß 65. 85. 86.
Babelsberg, Park 74. 87.
Backsteinbauten, Münster 31.
Bahnhof 70.
Balbeck, Ruinen 44.
Baldachinfontäne, Sanssouci 72. 85.
Barockbürgerhaus 27. 36.
Basilika bei Charlottenhof 69. 81.
Bassinplatz: 38.

Behlertstr. 31: 51.
Belvedere (Klausberg) 35. 36. 97.
Berliner Brücke 38.
Berliner Dom 69. 92.
Berliner Schloß 15.
Berliner Str. 18/19: 38.
Berliner Str. 1: 50.
Berliner Str. 11: 50.
Berliner Tor 20, 29.
Bibliothek, Berliner Schloß 68.
Bibliothek, Neuer Garten 48. 50. 52.
Bibliothek, Sanssouci, siehe Ecksaal
Bildergalerie, Sanssouci 24. 97.
Blenheim, Schloß 16.
Blücherplatz 2: 30.
Blücherplatz 7: 38.
Bornim, Lustschloß 19.
Bornstedt, Amtshaus 92.
Bornstedt, Kirche 92.
Böttcherberg 89.
Brandenburg 54.
Brandenburger Tor, Potsdam 35.
Breite Str. 6/7: 30.
Breite Str. 10/11: 40.
Breite Str. 26/27: 33.
Brauerstr. 10: 27.
Brauhausberg 77. 93.
Bronzesaal, Stadtschloß 25.
Bürgerhäuser: Boumanns d. Ä. 27. 37; Friedrichs des Großen 29. 30. 33. 36; Gontards 36; der Gontardschüler 36. 37. 40; Knobelsdorffs 27. 37; Ungers 36.
Burgstr. 34: 50.

Campo Santo, Berlin 69.
Campo Santo, Pisa 69.
Charlottenhof 55. 70. 71. 81.
Charlottenstr. 54/55: 36.
Chinesisches Haus, Sanssouci 32. 34.
Chinesischer Schirm 50.
Chinesische Türmchen 50.
Chiswick, Villa 28.
Chorin 54.
Communs 32.
Consulta, Rom 29.

Damenhäuschen, Babelsberg 86.
Dampferanlegestelle 80.
Denkmal des badischen Feldzuges, Babelsberg 86.
Dorfschmiede, Paretz 48.
Drachenhaus 32.
Drei-Königstor, Friedensgarten 83.
Dreilinden, Jagdschloß 89.

Ecksaal (Bibliothek) Sanssouci 24.
Ecktürme der Nikolaikirche 64.
Ehrentempel Friedrichs II. 80.
Eiche, Kirche 92.
Eingangstor, Park Sanssouci 33. 83.
Einsiedelei, Neuer Garten 50.
Elisabethhaus, siehe Villa Tieck.
Englischer Garten, Sanssouci (Rehgarten) 34.
Erinnerungsbank, Charlottenhof 81.
Eschenheimer Tor, Frankfurt a. M. 86.

Fasanerie, Villa 81.
Flatowturm 86.
Flensburger Löwe 90.
Flügel des Marmorpalais 50. 79.
Fontänenanlage, Charlottenhof 69.
Fortunaportal (Marktportal) 15.
Försterwohnungen, Wildpark 69.
Frankesches Stift 50.
Französische Kirche 23. 29.
Frauenkirche, Dresden 61.
Freundschaftstempel, Sanssouci 35.
Friedenskirche 68. 81.
Friedrich-Werder-Kirche 59.
Fünf- und Siebenachsenhäuser 17. 41.

Gardemeublepaläste, Paris 32.
Garnisonkirche 17. 18. 62.
Garnisonverwaltungsgebäude 83.
Gartenseite von Versailles 11. 12.
Gartenhalle, Glienicke 64. 88.
Gartenlaube, Glienicke 88.
Gärtnerhaus, Charlottenhof 81.
Gärtnerhaus, Glienicke 89.
Gärtnerhäuser, Sanssouci 83. 95.
Gasthaus beim Neuen Palais 32.
Geltow, Kirche 92.
Geltow, Karlsturm 90.
Gendarmenmarkt, Berlin 13.. 14. 49.
Generalsbank, Babelsberg 87.
Geneviève-kirche s. Panthéon, Paris.
Gerichtslaube 87.
Glienicke, Schloß 55. 85. 88.
Glienicker Brücke 64. 88. 93.
Gloriette im Bassin 17.

Goldene Galerie, Charlottenburg 23.
Golm, Kirche 92.
Gotischer Turm, Brauhausberg 48. 79.
Gotischer Turm, Pfingstberg 52. 78.
Gotisches Haus, Woerlitz 47. 48.
Gotisches Schloß, Pfingstberg 52. 78.
Grienericksee 78.
Großer Geyser siehe Große Fontäne, Babelsberg.
Große Fontäne, Babelsberg 86.
Große Fontäne, Sanssouci 34.
Großes Kabinettshaus 83.
Grottentor, Sanssouci 83. 97.
Grünes Gitter 83.
Gruppe des Lykomedes 35.

Hagia Sophia, Konstantinopel 68. 91.
Hameau siehe Schweizerdorf.
Hampton Court, Schloß 12. 30.
Handels- und Gewerbeschule 93.
Hauptportal, Sanssouci siehe Eingangstor.
Hauptsaal, Stadtschloß 15. 24. 25.
Hauptwache, Potsdam 41.
Hauptwache, Posen 41. 42.
Haus Bramantes, Rom 30.
Haus Burlingtons, London 28.
Haus des Generals Wade, London 29.
Haus der Gräfin Lichtenau 51.
Haus Palladios, Vicenza 29.
Häuserbauten siehe Bürgerhäuser.
Hedwigskirche, Berlin 23. 32.
Heilandskirche, Sakrow 69.
Heiligengeistkirche 17. 18. 62.
Heiliger See 52. 78.
Herculanum 44.
Hiller-Brandtsches Haus 33.
Hippodrom, Charlottenhof 71. 81.
Hirtenknabe von Thorwaldsen 85.
Historische Mühle 83.
Hofgärtnervillen, siehe Gärtnerhäuser.
Holländisches Viertel 17.
Hospital von Greenwich 12.
Howard Castle, Schloß bei York 16. 30. 31.
Huis ten Bosch, Haag 14. 15. 19.
Humboldtstr. 3 : 31.
Humboldtstr. 4 : 38.
Humboldtstr. 5/6 : 36.
Husarenkaserne 69. 83.
Husarenställe 64. 65.

Ildefonso 81.
Innichen, Kirche 92.
Invalidendom, Paris 11.

Jagdschloß Stern 20.
Jäger-Allee 1 : 83.
Jäger-Allee 19/20 : 83.
Jägerhof, Glienicke 89.
Jägertor 18.
Japanisches Palais, Dresden 15.
Jungfernsee 52. 78.

Kadettenhaus 64. 92.
Kaiser-Friedrich-Museum 68.
Kaiser-Wilhelm-Brücke, siehe Lange Brücke.
Kaiser-Wilhelm-Denkmal 93.
Kaiser-Wilhelm-Str. 1 : 91.
Kandelaber, Charlottenhof 84.
Kapelle im Armenhaus 50.
Kapellenbergstr. 5 : 90.
Kaputh, Landschaft 90.
Kaputh, Schlößchen 19.
Karlsturm, Geltow 90.
Kaserne der III. Garde-Ulanen 91.
Kasino, siehe Zivilkasino.
Kasino, Glienicke 64. 88.
Kasino, Villa Caprarola 73.
Kaskade Sanssouci 84.
Kastellanwohnung hinter der Bildergalerie 82.
Kastellanwohnung, Historische Mühle 82.
Katholische Kirche 91.
Kavalierhaus, Babelsberg 86.
Kavalierhaus, Charlottenburg 55.
Kavalierhaus, Sanssouci 82.
Kellertor 41.
Kew Garden, London 32, 47, 51.
Kiewitt 77.
Kirchberg, Nedlitz 76.
Kirche, Paretz 48.
Klausberg, Anlagen 94.
Kleinglienicke, Schloß 90.
Kleinglienicke, Park 90.
Kleines Kabinettshaus 83.
Klosterhof, Glienicke 89.
Kolonnade, Neues Palais 32.
Kolonnade, Rehgarten, Sanssouci 34. 49.
Kolonnade, Rheinsberg 26.

Kolonnade, Schloß Sanssouci 22. 23.
Kolonnaden, Stadtschloß 22.
Kommandantenhaus 17.
Königswald 74.
Konstantinopel 91.
Kriegsschule 93.
Kunstgewerbe-Museum, Berlin 92.
Kurfürstenportal, Kleinglienicke 90.
Kutschstall 41.

Landgericht 92.
Landhaus des Kronprinzen, Neuer Garten 95.
Lange Brücke 80, 93.
Langer Stall 40.
Leibgendarmeriekaserne 65.
Lennédenkmal 85.
Lindstedt, Schloß 70. 82.
Loge Minerva 70.
Loggia Alexandra, Glienicke 89.
Louvrekolonnade, Paris 11. 22.
Löwenfontäne, Glienicke 88.
Lunéville, siehe Teehaus.
Lusthäuschen im Bassin, siehe Gloriette.
Luxembourg, Paris 15.
Lysikrates-Denkmal 64. 88.

Marienburg 54. 66.
Marly 20.
Marmor-Palais 49.
Marmorsaal, Neues Palais 31.
Marmorwände und -wannen, Sanssouci 85.
Marschallsaal, Stadtschloß 25.
Marstall (früher Orangerie), Lustgarten 15. 26. 27.
Maurischer Tempel, Neuer Garten 50.
Maurisches Zimmer, Pfingstberg 69.
Mausoleum der Königin Luise 55.
Mausoleum für Kaiser Friedrich 92.
Meierei, Neuer Garten 50. 84.
Meierei, Pfaueninsel 51. 52.
Militärwaisenhaus 38. 39. 49.
Minaret 69. 84.
Monrepos, Ludwigsburg 24.
Montierungskammer 40.
Moschee 69. 84.
Mühle bei der Gasanstalt 84.
Mühlenberg (Weinberg bei Sanssouci) 80. 82.
Muschelgrotte, Neuer Garten 50.
Muschelgrotte, Sanssouci 34. 97.

Nauener Tor 32.
Nauener Str. 26/27: 36.
Nedlitzer Brücke 84.
Neue Kammern, Sanssouci 13. 24. 83. 97.
Neue Orangerie, siehe Orangerie, Sanssouci.
Neue Wache, Berlin 56.
Neuer Garten 50. 52. 84. 85.
Neuer Markt 5 29.
Neues Palais 20. 30. 31. 77. 94.
Neugierde, Glienicke 88.
Neu-Sanssouci 82. 94.
Neustädter Tor 27.
Nikolaikirche 56. 60. 61. 63. 64. 65.
Nikolskoë, Kirche 89.
Nikolskoë, Russisches Blockhaus 89.
Nordischer Garten, Sanssouci 72. 82. 97.
Nymphäum 82.

Oberrechnungshof 92.
Oberrechnungskammer 38.
Opernhaus, Berlin 22.
Orangerie, Neuer Garten 48. 50.
Orangerie, Neue, Sanssouci 72. 82. 94. 95. 96. 97.
Oraniensaal, Haag 15.

Pagode, Kew Garden, London 32.
Palais de Scaurus 71.
Palast Barberini, Potsdam 72
Palazzo Barberini, Rom 36.
Palazzo della Borsa, Rom 36.
Palazzo Pitti, Florenz 29. 33.
Palazzo Pompei, Verona 30.
Palazzo Salviati, Rom 36.
Panthéon, Paris 13. 14. 44. 59. 60.
Pantheon, Rom 23.
Pantheon, Woerlitz 48.
Paradiesgarten 72. 82.
Paretz, Schloß 48.
Paulskirche, London 59. 60.
Peterskirche, Rom 60.
Pfaueninsel, Schloß 51. 52.
Pfaueninsel, Park 85.
Pferdefontäne, Sanssouci 73.
Pfingstberg 73. 84.
Pirschheide 20.

Pomonatempel (Oesfeldtsches Teehaus) Pfingstberg 48. 79.
Pompeji 44.
Pompejanisches Zimmer, Stadtschloß 51. 79.
Portal von St. Nikolai 28. 29.
Postgebäude 92.
Predigerhaus von St. Nikolai 29.
Prinzessin Wilhelmine, Standbild 35.
Privatgärten, Neues Palais 92.
Prometheusstandbild 85.

Queenscollege, Oxford 16.
Quellnymphenhäuschen beim düstern Teich 82.

Raffaelsaal 67.
Rathaus, Amsterdam 12.
Rathaus, Potsdam 28. 29.
Rathaussaal, Amsterdam 15.
Ravensberge 76.
Realgymnasium 93.
Regierungsgebäude 92.
Rehgarten, Sanssouci 34. 47.
Rheinsberg 24. 26. 78.
Römisches Bad, Charlottenhof 71. 81.
Römisches Haus, Weimar 48.
Ruinenberg 34. 69. 82.
Rundbank, Friedenskirche 85.
Rundpavillon, Glienicke 88.
Russisches Blockhaus 89.
Russische Kapelle 65.
Russische Kolonie 65.

Saint Philippe du Roule, Paris 56. 58.
Sakrow siehe Heilandskirche.
San Clemente, Rom 69.
Sankt Johannes Nepomuk, sieheAsamkirchlein.
Sanssouci, Schloß 20. 22. 23. 96.
Sanssouci, Park 33. 94.
San Pietro in Montorio 60.
Santa Maria in Ariccia 23.
Santa Maria in Cosmedin, Rom 69.
Santa Maria Maggiore, Rom 29.
San Zeno, Verona 91.
Säulenhallen, Marmorpalais 49.
Schalenfontänen, Sanssouci 85.
Schauspielhaus, Berlin 56.
Schindelhaus, Neuer Garten 50.
Schlafzimmer, Sanssouci 49.
Schlafzimmer, Stadtschloß 25.
Schloßkapelle, Versailles 11.
Schloßstr. 12 26.
Schulabteilung, Kaserne 64.
Schützenhaus, Potsdam 70.
Schweizerdorf, Trianon 46.
Schwertfegerstr. 1: 29.
Schwielowsee 78.
Seelöwenspringbrunnen 73.
Seitenflügel von Sanssouci 82.
Siegessäule, Babelsberg 86.
Sinesisches Haus, siehe Chinesisches Haus.
Sizilianischer Garten 72. 97.
Soldatengestalten von Herter 93.
Solitude, Stuttgart 24.
Spandauer Str. 5: 90.
Speisesaal, Sanssouci 23.
Stadthalle, York 28.
Stadtmauer, siehe Akzisemauer.
Stadtschloßflügel 22. 26.
Stadtschloß 14. 15. 20. 22. 24.
Stadtschule 17.
Stadttheater 50.
Stallgebäude 50. 79.
Stibadium des Plinius 81.
Stoschische Sammlung 35.
Straßen: Burgstr.: 37. 41.
Charlottenstr.: 36. 41.
Ebräerstr.: 36. 41.
Elisabethstraße: 41.
Fischerstraße: 37.
Französischestraße: 36. 41.
Friedrichstraße: 41.
Heiliggeiststraße: 37.
Hoditzstraße: 36. 41.
Kietzstraße: 41.
Spornstraße: 41.
Waisenstraße: 41.
Synagoge 93.

Tal der armen Hirten 89.
Teehaus von Oesfeldt, siehe Pomonatempel.
Teehaus, Lunéville 32.
Teesalon, Stadtschloß 25.
Teltower Tor 64. 80.
Tempel am See, Charlottenhof 81.
Tempel bei Eiche 82.
Tempelhallen, siehe Stadtschloßflügel.
Tempelherrenhaus, Weimar 47. 48.
Tempelruine, Neuer Garten 48.

Tempelruine, Paretz 48.
Tempietto Bramantes, Rom 60.
Templin 76.
Terrassen, Sanssouci 34.
Terrassen, Neue Orangerie 95. 97.
Terrassengärten, Pfingstberg 73.
Terrassengärten, Sanssouci 94. 97.
Teufelsbrücke, Glienicke 89.
Theater, siehe Stadttheater.
Thermae Lolliae 71.
Thermen des Caracalla 60.
Tornowschloß 77. 80.
Trianon bei Versailles (Klein-Trianon) 47.
Trippenhuis, Amsterdam 12.
Triumphbogen, Neues Palais 32.
Triumphtor, Mühlenberg, Weinberg bei Sanssouci 82.
Turm des Militärwaisenhauses 40.

Uffizien, Florenz 72.

Venustempel, Woerlitz 48.
Verbindungsalleen 74.
Verona 91.
Vicenza 28. 32.
Victoria-Gymnasium 92.
Villa Albani, Rom 71. 73.
Villa Arndt 83.
Villa Arnim 90.
Villa Borghese, Rom 73.
Villa Caprarola, Viterbo 73.
Villa Este, Tivoli 72. 73.
Villa Henckel 91.
Villa Hoffbauer 90.
Villa Jacobs 83.
Villa Keller 69. 83.
Villa Lessing 91.
Villa Liegnitz 83.
Villa Medici, Rom 72.
Villa Rotonda, Vicenza 28. 32.
Villa Schoeningen 83.
Villa Thummley 83.
Villa Tieck (Elisabethhaus) 83.
Villa Val Guarnera, Palermo 71.

Wachtgebäude am Kellertor 41.
Wartturm, Ruinenberg 69. 84.
Wassergraben, Sanssouci 85.
Wasserlaube, Charlottenhof 84.
Wassertor, Kleinglienicke 90.
Wasserwerk, Babelsberg 84.
Wasserwerk, Charlottenhof 84.
Wasserwerk, Sanssouci 69. 84.
Werderkirche, siehe Friedrich-Werder-Kirche.
Westflügel, Stadtschloß 51. 79.
Wildpark 69. 76. 84.
Wilhelma, Stuttgart 69
Wilhelmplatz 38.
Wilhelmplatz 2/3: 50.
Wilhelmshöhe, Schloß 50.
Wilhelmswarte (Brauhausberg) 48. 52. 79.
Whitehall, London 33.
Woerlitz bei Dessau 47.

Zedernkabinett, Stadtschloß 25.
Zivilkasino 55. 56.
Zuckersiederei (Jacobs) 83.
Zwingerportal, Dresden 16.

✳

Verzeichnis der Abbildungen.

Das nachstehende Verzeichnis gibt den Ursprung der Abbildungen und neben den Bildern nach den Aufnahmen der Königlichen Meßbildanstalt die Archivnummern an.

1. Abbildungen nach den Aufnahmen der Königl. Meßbildanstalt zu Berlin.

Abb. 1 (1634 — 36), Abb. 2 (1634 — 13), Abb. 3 (1690 — 8), Abb. 4 (1682 — 7), Abb. 5 (1676 — 6), Abb. 6 (1650 — 1), Abb. 7 (1623 — 3), Abb. 8 (1623 — 18), Abb. 9 (1636 — 2), Abb. 10 (1634 — 22), Abb. 11 (1634 — 49), Abb. 12 (1670 — 5), Abb. 13 (1638 — 6), Abb. 14 (1638 — 11), Abb. 15 (1638 — 7), Abb. 17 (1639 — 2), Abb. 18 (1668 — 4), Abb. 19 (1638 — 10), Abb. 20 (1670 — 3), Abb. 21 (1642 — 2), Abb. 22 (1674 — 2), Abb. 23 (1640 — 6), Abb. 24 (1625 — 9), Abb. 25 (1625 — 4), Abb. 26 (1626 — 1), Abb. 27 (1620 — 1), Abb. 28 (1619—5), Abb. 29 (1674 — 13), Abb. 30 (1621 — 2), Abb. 31 (1619 — 3), Abb. 32 (1619 — 4), Abb. 33 (1640— 1), Abb. 34 (1684 — 17), Abb. 35 (1690 — 7), Abb. 36 (1656 — 3), Abb. 37 (1642 — 3), Abb. 38 (1640 — 5), Abb. 39 (1666 — 4), Abb. 40 (1677 — 3), Abb. 41 (1677 — 4), Abb. 42 (1674 — 11), Abb. 43 (1690 — 1), Abb. 44 (1684 — 14), Abb. 45 (1684 — 2), Abb. 46 (1684 — 3), Abb. 47 (1687 — 3), Abb. 48 (1680 — 1), Abb. 49 (1684 — 21), Abb. 50 (1669 — 1), Abb. 51 (1685 — 1), Abb. 52 (1633 — 4), Abb. 53 (1633 — 10), Abb. 54 (1632 — 8), Abb. 55 (1632 — 15), Abb. 56 (1664 — 1), Abb. 57 (1660 — 2), Abb. 58 (1656 — 8), Abb. 59 (1689 — 2), Abb. 60 (1704 — 1), Abb. 61 (1681 — 1), Abb. 62 (837 — 6), Abb. 63 (1712 — 1), Abb. 64 (1706 — 2), Abb. 65 (1711 — 1), Abb. 66 (1628 — 3), Abb. 67 (1629 — 4), Abb. 68 (1630 — 3), Abb. 68a (1640 — 3), Abb. 69 (1631 — 6), Abb. 71 (1618 — 15), Abb. 72 (1708 — 1), Abb. 73 (1708 — 2), Abb. 74 (1618 — 6), Abb. 74a (1623 — 21), Abb. 75 (1683 — 5), Abb. 77 (1714 — 1), Abb. 78 (1713 — 1), Abb. 79 (1700 — 1), Abb. 80 (1706 — 1), Abb. 82 (1618 — 5).

2. Aufnahmen Max Hochgeladen, Potsdam. Abb. 70, Abb. 81.

3. Aus dem Stadtmuseum, Potsdam. Abb. 16, Abb. 76.

4. Eigentum des Geh. Archivrats Professor F. Wolff, Berlin. Abb. 83.

Für die gütige Überlassung der Originale zur Herstellung der obigen Abbildungen spricht der Verleger den Besitzern auch an dieser Stelle seinen besten Dank aus.

Druck von A. W. Hayn's Erben (Curt Gerber), Potsdam.

Kania, H.

Potsdamer Baukunst

NA
1086
.P7
K3